И 224/41г

ИСКУССТВО КИНО

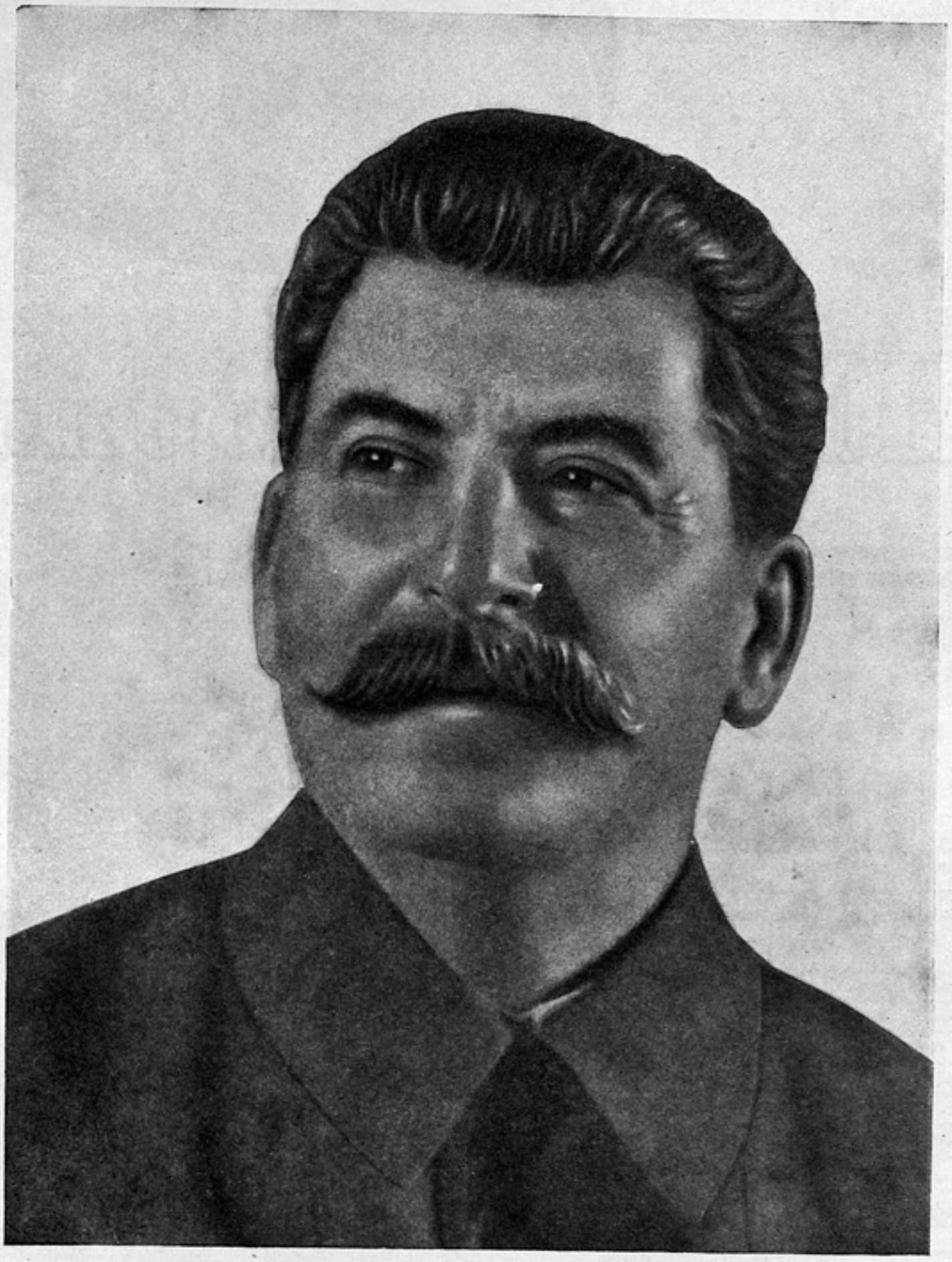
5

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

ΚΥΚΛΟ

В. И. ЛЕНИН



И. В. СТАЛИН

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 11-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

А. АНТОНОВСКАЯ, Б. ЧЕРНЫЙ — Георгий Саакадзе (сценарий) 7

Л. ЛЕВИН — Человек подвига (о фильме «Валерий Чкалов») 28

Мастера кино — лауреаты Сталинских премий

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Три режиссера (М. Ромм, М. Чиаурели, Ф. Эрмлер) 32

Р. ЮРЕНЕВ — Автор фильма «Петр Первый» 38

И. МАНЕВИЧ — Поэт и режиссер (А. Довженко) 41

И. ДОЛИНСКИЙ — Народно-героическая драма «Чапаев» 45

Б. БАРНЕТ — Создатели замечательного образа 48

А. АНДРИЕВСКИЙ — Новатор (С. Иванов) 51

Р. КАЦМАН — С передовыми частями Красной Армии 53

Л. АНТОНОВ — Художники природы 56

Инж. О. БРОНШТЕЙН — Популярная книга о звуковом кино 57

Зарубежная хроника 58

КАРЛ ВЕНСАН — История американского кино 59

На обложке: кадр из фильма «Мечта», на титульном листе: фото из фильма «Навстречу солнцу».

ГОСКИНОИЗДАТ 5 МАЙ 1941

Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.

Л113314. Заказ типографии № 879. Тираж 5.000. Печ. л. 8. В 1 печ. листе—57 100 зн. Авторских листов 9,5. Подписано к печати 12/V 1941 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Георгий Саакадзе

Анна Антоновская, Борис Черный

Сценарий. Режиссерская разработка М. Чиаурели

Общ. пл. Из затемнения. Пейзаж феодальной Грузии. Видны нависшие над пропастью замки. На их башнях реют знамена.

Общ пл. Деревни, прилипшие к склонам гор.

Общ. пл. Реки, висячие мосты.

Общ. пл. Монастыри.

Общ. пл. Клубятся облака. На фоне этих кадров движущаяся надпись:

В начале XVII века грузинские князья, обладавшие войском, крепостями и земельными территориями, все больше раздробляли царство на отдельные княжества. Царь находился всецело в зависимости от враждующих княжеских фамилий. От произвола князей страдали крепостные, ремесленники, азнауры-дворяне.
Турция и Иран, пользуясь внутренним положением Грузии, стремились окончательно поработить страну.
В эту эпоху бурь и потрясений на борьбу с князьями и внешними врагами за объединение Грузии в независимое царство выступил выдающийся полководец и государственный деятель Георгий Саакадзе.

Ср. пл. Из затемнения. Охота. Сквозь ветви кустарника мелькнуло длинное и узкое тело барса.

Общ. пл. Тишина. Несется через кустарники на черном взмыленном коне Георгий Саакадзе. В колчане стрелы. В руках натянутый лук.

Кр. пл. С движения. Горящие огромные глаза Саакадзе устремлены вслед барсу.

Ср. пл. С движения. Трещат ветки кустарника. Из зарослей стремительно выпрыгивает и проносится барс.

Ср. пл. С движения. Свора собак с лаем устремляется за барсом.

Ср. пл. Через кустарник на взмыленном коне несется Саакадзе. Останавливается.

Кр. пл. Он натягивает тетиву. Летит стрела.

Ср. пл. Вонзается в барса.

Общ. пл. Барс делает отчаянный прыжок, скатывается по крутому склону. Возникает песня охотников «Гушин швидни Гурджанелни».

Общ. пл. Саакадзе спрыгнул с коня, бежит, перепрыгивая над пропастью с камня на камень.

Ср. пл. Бросается к убитому барсу, взваливает его на плечи.

Общ. пл. С песней подъезжают к нему Дато, Кливидзе и другие охотники. На их плечах, у седел, на крупах коней охотничьи трофеи: фазаны, горные индейки, лисицы. Со смехом и прибаутками вскидывают они барса на лошадь. Внезапно собаки с неистовым лаем бросаются к кустарнику. Все повернули головы.

Общ. пл. Панорама. Собаки выволакивают из кустарника нечто похожее на медведя. Охотники натягивают тетивы луков. Георгий пристально смотрит, стремительно подбегает к собакам.

Ср. пл. Саакадзе отгоняет собак, наклоняется. Перед ним полуголый, прикрытый бараньей шкурой, изможденный старик. На вид ему можно дать не менее ста лет. Он стонет, по лицу его течет кровь. Подходят Кливидзе и Дато.

Саакадзе: Ты кто, дед? От кого бежал?

Дед: Не слышу...

Саакадзе: Ты меня знаешь?

Дед: Не вижу...

Саакадзе (к Кливидзе): Видимо, беглый, с родной земли бежал. (К старику.) Эх, дед, на своей земле нужно счастье искать.

Дед: Вот это я слышу хорошо.

Саакадзе: Куда бежал, дед?

Наезд на I пл. Дед: Может, на край земли, где князья не рвут народ, как овечью шерсть, где счастье народу есть.

Саакадзе (улыбнулся): Такой земли пока нет.

Дед: Восемь войн я рубил врагов, меня тоже рубили. Каждая война память на теле оставила, а от князей кроме ярма ничего не видел.

Ср. пл. Кливидзе (указывая на Саакадзе): А ты знаешь, кто с тобой говорит?

Дед (пристально смотрит на Саакадзе): Нет... Должно быть князь какой...

Кливидзе: Это Георгий Саакадзе.

Дед (приподнялся на руках, хрипло): Наш Моурави... Моурави... То-то нашел слово для меня...

Вновь залаяли собаки.

Ср. пл. С другой точки. Из кустов появляются два рослых красивых парня. Они, как и старик, прикрыты только шкурами. Ноги босы.

Саакадзе: Внуки? Как звать?

Нодар (подавшись вперед): Нодар, батоно.

Саакадзе (кивнул): А тебя?

Нодар (низко кланяясь): Брат это мой, Элизбар.

Элизбар: Нас князь Шадиман туркам в рабство продал. Не выдержало сердце деда. Не сердись, батоно.

Возникает конский топот.

Кливидзе: К чорту дорогу искали, а про Георгия Саакадзе забыли?

Нодар: Не забыли, батоно, только люди говорили: со всей Грузии к Саакадзе народ бежит, больше места нет.

Общ. пл. В план стремительно вносится на взмыленном коне Баака Херхеулидзе.

Баака: Страшное дело, Георгий.

Ср. пл. Баака: Турецкие полчища вторглись в Грузию.

Саакадзе: Почему башни молчат?

Баака: Измена. На пограничных башнях чья-то дружина перебила всю стражу.

Общ. пл. Саакадзе: Кливидзе, скачи в Носте. Дато — в Гори. Матарс — в Мцхета. Подымайте сигнальный огонь на башнях! Баака, мчись в царский замок, следи за князьями!

Баака, взмахнул нагайкой и вихрем понесся из кадра. И тотчас в разные стороны помчались Кливидзе, Дато и Матарс. Старик приподнялся, радостно посмотрел на Саакадзе, застонал и упал навзничь. Медленно закрылись его глаза.

Кр. пл. Саакадзе: Бедный дед, твоими устами говорила скорбь народа.

Кр. пл. По лицу Нодара текут слезы.

Кр. пл. Элизбар с застывшим лицом смотрит на деда.

Ср. пл. Все обнажили головы.

Ср. пл. С движения. Наплыв. Скачет Георгий, за ним азнауры.

На конях за спинами азнауров сидят Нодар и Элизбар.

Пожилой азнаур (указывая на вершину): Смотри, Георгий!

Все оборачиваются.

Общ. пл. Панорама. На выступах гор видны сторожевые башни. Они окутаны пламенем и дымом сигнальных костров. Зловеще гудит колокольный звон. Наплыв.

Общ. пл. Из наплыва. Тбилисский майдан переполнен гудящим народом. На аппарат надвигаются арбы, караваны мулов, верблюдов, коней. Гудит колокол. Слышны причитанья беженцев.

Общ. пл. Наезд на ср. пл. За оградой Сиона толпы. Из собора доносится мощное пение хора и чтение апостола. Крики. Возгласы. Вопли:

— Турки! Турки идут!

— Скот угнали...

— Дочерей отняли...

Плачут женщины. Бадри окружила толпа.

Бадри: Э, люди, не горюйте! Сколько раз враги разрушали Тбилиси... А он из пепла подымался еще красивее.

Подошедший к группе молодой ремесленник таинственно шепчет:

— Гонец клялся — турки уже сожгли Манглиси, через два дня здесь будут.

Бадри (цедит из бурдючка вино): Пейте, веселитесь! Все равно убьют. Если не завтра, в пятницу непременно.

Аппарат двинулся. Пение хора с новой силой вырвалось из Сиона. Народ крестится.

Остановка на ср. пл. Из Сиона на паперть храма выходят Русудан, Тэкле, Паата и Автандил, окруженные молодыми азнаурами и азнаурками. С ними отец Трифилий.

Русудан, обняв своих мальчиков, оглядывая народ, говорит:

— О, зачем моим сыновьям так мало сегодня лет?

Паата (рванулся вперед): Мама, мама! Отец едет, отец!

Русудан смотрит на площадь. Она видит...

Общ. пл. Между нагруженными арбами и верблюдами с трудом протискивается Георгий Саакадзе. За ним едут Кливидзе, Дато, а позади на неоседланных конях Нодар и Элизбар.

Толпа приветствует Саакадзе:

— Георгий! Георгий!

— Люди, люди! Наш Георгий!

Ср. пл. С движения. Саакадзе заметил Русудан, поднял руку, ободряюще улыбнулся.

Толпа бежит за конем Саакадзе. Саакадзе едет мимо ремесленных цехов. Бросает на ходу кисет с деньгами.

Саакадзе: Одежду моим дружинникам!

Указывает на Нодара и Элизбара. Ремесленники бегут, выносят одежду и на ходу одевают Нодара и Элизбара. Выносят седла, сбруи.

Саакадзе (заметив Бадри, придержал коня): Веселишься, дед?

Бадри (размахивая бурдючком): А почему не веселиться? Не успеет крестьянин встать — персы идут, не успеет за еду сесть — турки идут, не успеет проглотить зерно — казахи идут. Поэтому, когда ложимся спать, вместо жены копье держим.

Кливидзе: Ого, дед, жена любит мужа с копьем.

Народ смеется. Саакадзе двинул коня.

☆

Ср. пл. С движения. Едут Саакадзе, Кливидзе и Дато. За ними горделиво гарцуют уже приодетые Нодар и Элизбар. Оружейники, шорники, кузнецы, ковачи встречают Саакадзе:

— Победа, Георгий!

Саакадзе, проезжая, кричит:

— Закаляйте мечи, от которых не убежит ни один паша! Готовьте седла, на которых будем держаться в самом жарком бою! Точите стрелы, которые достанут сердце султана! Делайте подковы, да покрепче этой...

Саакадзе на ходу берет с прилавка подкову и ломает ее рукой. Старики, молодые восхищенно:

— Веди, веди нас на турок! Веди!

(Шторка.)

☆

I пл. с отъездом на общ. Царь Луарсаб на троне.

Луарсаб (взволнованно): Нет, я не стану вассалом султана. Не отдам корону Багратидов на поругание!

Шадиман: Светлый царь, Грузия в опасности. вторгся Осман-паша. Кто говорит о позоре? Султан предлагает тебе мир. Турция требует только совместной войны против Персии. Подпиши фирман, царь!

Открывается тронный зал Багратидов в Метехи.

Шадиман около трона с фирманом в руке.

Царский писец держит за ним гусиное перо и чернильницу.

Духовенство угрюмо сидит справа от трона.

Возмущенные возгласы князей Андукапара, Орбелиани, Цицишвили, Магаладзе и других:

— Подпиши! Подпиши, царь!

Только Зураб Эристави и Мухран-Батони сумрачно стоят в стороне.

Ср. пл. Луарсаб: Князья, против шаха Аббаса еще опаснее итти.

Шадиман: Войско, золото — все обещает султан. Внемли, царь. Вот Орбелиани (Орбелиани, а за ним все называемые кланяются), Цицишвили, Андукапар, Магаладзе. Все князья молят тебя: подпиши, царь!

Ср. пл. Орбелиани (кивая на Шадимана): Вот сатана. Слышали, как уговаривает? (И вдруг неистово.) Прав мудрый Шадиман: мы все молим. (Кланяется царю.)

Андукапар. Прими покровительство Турции, царь.

Крики: Подпиши, царь, подпиши!

I пл. Шадиман настойчиво протягивает Луарсабу перо.

Общ. пл. Все князья надвигаются на трон, напряженно смотрят на руку Луарсаба.

Поспешно входит Баака, бросает взгляд на Шадимана, ударяет жезлом о пол.

Баака. Царь Луарсаб-Багратид! Да прославится имя твое! Прибыли русийские послы.

I пл. Перо выпало из рук Луарсаба.

Ср. пл. Шадиман выразительно посмотрел на князей, с досадой отвернулся.

Ср. пл. Князья внезапно умолкают, выпрямились, приняли почтительный вид.

Ср. пл. Духовенство широко перекрестилось.

Общ. пл. Придворные подают царю мантию, на подушке корону, скипетр. Луарсаб в царском облачении поднимается на трон.

Общ. пл. Входят русийские послы в тяжелых богатых одеждах.

Ср. пл. Орбелиани (послу суетливо): Мир вам под кровлей царя Грузии! (Тихо Андукапару.) Нашли время в гости ездить...

Андукапар: Был бы баран, а волк всегда найдется.

Общ. пл. За послами стрельцы вносят меха. Искрятся соболи, чернобурые лисицы, горностаи, на руках вносят шубы, богатые дары, покрытые золотой парчой.

Стрелецкий сотник держит кречета в золотом клобучке. Князья с любопытством рассматривают послов.
Послы бьют челом Луарсабу и духовенству.
Вперед выступает дородный боярин.
Ср. пл. Боярин (проводя рукой по бороде, нараспев): Великий государь, царь и великий князь, всея Руси самодержец и обладатель, тебе, царю Луарсабу, велел поклониться.
I пл. Зураб наклоняется к Баака.
Зураб (тихо). Почему здесь нет Георгия Саакадзе?
Баака: Тсс!.. Он собирает азнаурские дружины...
Ср. пл. На фоне церемонии передачи подарков боярин продолжает:

— Царь всея Руси в добром здоровьи. Не страшится ни Турции, ни Ирана и тебе бы, царь Луарсаб, без раздумья стать под высокую руку государя русийского.

Ср. пл. Шадиман (ехидно): Война у нас. Вам бы стрельцов с огненным боем прислать.
Боярин: Помощь будет. Но ранее по уговору скрепим союз наш браком сестры твоей Тинатин и царевича нашего, и тебе бы, царь, нам царевну показать.
Луарсаб подает знак.
Общ. пл. Придворные женщины вводят четырнадцатилетнюю тоненькую Тинатин. Ее подводят к Луарсабу. Луарсаб снимает с Тинатин головной убор, верхнюю накидку.
I пл. Стоит неподвижно Тинатин.
Ср. пл. Дьяк (диктует писцу нараспев, негромко): Рожей добра, а не отлично красна. А очи...
Ср. пл. Стоит неподвижно Тинатин.
Слышен голос дьяка:

— ...черны, нос не велик, волосы крашены накрасно, а в стану царевна пряма, только тоненька.

Подходит боярин с тростником, мерит рост Тинатин, и приставляет тростник к другому.
Ср. пл. Дьяк (продолжает бормотать): А ростом царевна против мерки твоей, государь, на полвершка меньше.
I пл. Луасаб: Хороша ли сестра моя, послы?
I пл. Боярин: Царевичу в невесты пригодится...
Ср. пл. Шадиман (обращаясь к послам): Царский обед ждет благосклонного внимания русийских послов.
Общ. пл. Послы кланяются на все стороны, церемонно выходят, сопровождаемые духовенством.
Раздается колокольный звон.
Луарсаб встает, подходит к дверям, выходит на площадку.
Общ. пл. На площадке зубчатые стены Метехского замка. Народ увидел Луарсаба.
Возгласы:

— Царь! Веди, веди нас!

— Смерть туркам! Смерть!

Ср. план. Толпа приветствует царя. Стоящий впереди пожилой крестьянин:

— Лучше славная смерть, чем позорная жизнь!

Возгласы:

— Не давай Грузию на растерзание врагу.

— Будем защищать родину до последней стрелы.

Общ. пл. Луарсаб оглядел площадь, ободряюще поднял руку и вернулся в тронный зал.
Общ. пл. В зале шум. Возгласы. Входит Луарсаб.
Луарсаб: Шадиман, ты слышишь, как народ рвется на войну?
Ср. пл. Шадиман (настойчиво протягивает Луарсабу фирман): Не народ, а Саакадзе. Это он лживыми посулами подстрекает народ. И время ли сейчас медлить? Помощь Русии за горами, а Осман-паша у порога. Подпиши фирман и турки только пройдут через Грузию на шаха Аббаса.
Луарсаб затравленно озирается. Берет перо.
Общ. пл. Поспешно входит Баака, тревожно посмотрел на Луарсаба, шумно ударил жезлом о пол.
Кр. пл. Перо выпало из рук Луарсаба.
Ср. пл. Баака: Царь, пожаловали послы грозного шаха Аббаса. Доблестный Карчи-хан и сын его хан-Вердибег.
I пл. Луарсаб беспомощно откинулся.
Ср. пл. Андукапар: Кто их звал?
Орбелиани: Клянусь усами, не я. Гялбура. Гялбура.
Возгласы: Не время! Не допускай их, царь!
Ср. пл. Луарсаб (вздохнув, выпрямился на троне): Пусть войдут.
Князья гневно рванулись вперед и мгновенно застыли в любезной позе.
Общ. пл. Входят Карчи-хан и Вердибег со свитой.
I пл. Зураб: Орел еще не умер, а уже черви ползут из земли.
Общ. пл. Карчи-хан, склонившись перед Луарсабом, протягивает свиток. Шадиман мягким движением перехватывает свиток, прикладывает ко лбу и сердцу, целует печать.
Ср. пл. Карчи-хан: До слуха великого шаха Аббаса дошло, что проклятые турки собираются напасть на Персию.
I пл. Слушают Луарсаб и Шадиман.
Слышны слова Карчи-хана:

— Шах Аббас благосклонно советует тебе, царь Луарсаб, не пропускать турок через Грузию.

I пл. Карчи-хан (продолжает): А в знак верности твоей великодушный шах Аббас велит отдать ему в жены царевну Тинатин.
Ср. пл. Луарсаб (растерянно): Царевна Тинатин?.. Она еще ребенок...
Карчи-хан: Почет и забота великого шаха Аббаса ждут ее в Иране.
Луарсаб. Царевна обещана... русийскому...
Карчи-хан: Навстречу царевне двигаются к твоей границе лучшие войска... шаха Аббаса.
I пл. Луарсаб едва скрывает возмущение и тревогу.
Шадиман (любезно): Царь осчастливлен вниманием шах-ин-шаха. Царевна скоро прибудет в Иран.
Ср. пл. Карчи-хан: Она поедет сейчас. (Оглянулся.) Ибо Мохаммед сказал: не утруждай друга хранением твоей ценности.
I пл. Орбелиани (восхищенно подтолкнул Цицишвили): Вот это люди дела. Только вошли, уже взяли.
Общ. пл. Вердибег приоткрыл дверь, вошли две персианки в роскошных одеждах, в чадрах. Они молча подают Карчи-хану расшитое бирюзой и жемчугом покрывало. Шадиман любезно вводит Тинатин.
Карчи-хан: Именем шаха отныне ты жена великого шаха Аббаса!
При общем зловещем молчании Карчи-хан накидывает.
Ср. пл. ...покрывало на Тинатин.
Тинатин вскрикнула, зарыдала.
Персианки берут ее под руки, уводят.
I пл. Луарсаб незаметно провел рукою по глазам.
Общ. пл. Быстро идет по коридору Саакадзе. За ним Баака Херхеулидзе.
Общ. пл. панорамой. Гул голосов. Луарсаб поникший сидит на троне.
Шадиман: Как смеет перс угрожать царю Грузии! Подпиши фирман с турками, отомстим дерзким!

Луарсаб, доведенный до отчаяния дерзостью персов, в растерянности хочет подписать фирман.
С площади доносится гул голосов.
Луарсаб бросается к окну, прислонился к косяку:
— Святая Нина! Дай мне силы!
Входит Саакадзе.
(Ср. пл.) Саакадзе (твердой походкой направляясь к царю): Азнауры готовы положить головы за родину.
Зураб: Царь, если хочешь победить, поручи войско Саакадзе.
Ср. пл. панорамой. Андукапар: Подоспел! Теперь Луарсаб наверно не подпишет.
Князья шепчутся.
Луарсаб: Георгий Саакадзе, ты поведешь войска.
Взрыв возмущения.
Магаладзе: Мы не будем воевать под знаменем незнатного азнаура.
Саакадзе: Не на вас я рассчитываю, князья.
Андукапар: Высший совет князей решил, чтобы во главе царского и княжеского войска стал Шадиман.
Луарсаб (растерянно): Шадиман! Шадиман, тебе поручаю войско.
Шадиман низко склонился.
Общ. пл. Князья, придворные, оруженосцы, стража поспешно расходятся.
Саакадзе (Луарсабу): Светлый царь, не откажи в милости сопровождать тебя. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. На опушке горного леса царский шатер. Окруженный несколькими князьями и малочисленной свитой, Луарсаб тревожно вглядывается в даль, откуда доносятся шум и гул.
На стоянке оруженосцы держат наготове оседланных коней. В стороне стоит азнаурская дружина во главе с Саакадзе. Азнауры в одинаковых боевых доспехах.
Врывается в залитых кровью латах гонец, падает ниц перед Луарсабом.
1-й гонец: Царь, князь Цицишвили разбит...
Общее волнение. Луарсаб встревожен.
2-й гонец (в разодранной бурке): Царь, князь Орбелиани взят в плен...
Ср. пл. панорамой. Магаладзе: Бедный Орбелиани, веселый был воин.
Шадиман (быстро подходит к царю): Царь, есть еще время сговориться с Осман-пашей.
Луарсаб, не отвечая, напряженно смотрит вдаль.
Общ. пл. Бой. Видно, как турецкие полчища теснят грузинские войска.
Ср. пл. Андукапар (Шадиману, тихо): Пора уводить дружины! Шадиман еле заметно кивнул головой.
Андукапар (к Луарсабу): Царь, ты довел нас до позора. Войско султана обрушилось на князей. Мы разбиты, вынуждены уйти в свои замки.
Луарсаб: Что вы делаете, князья? Вы предаете меня, предаете Грузию!
Андукапар (переглянулся с Шадиманом): Будут спасены замки и Грузия не погибнет.
I пл. Луарсаб молча смотрит на...
Общ. пл. ...турецкие полчища, скатывающиеся с гор.
Общ. пл. Андукапар и другие князья вскакивают на коней и сопровождаемые оруженосцами мчатся в лес.
Луарсаб провожает их взглядом.
Ср. пл. Луарсаб: Дайте мне шлем и кольчугу.
Общ. пл. Саакадзе смотрит, как оруженосцы подносят царю доспехи, резко повернулся к своим азнуарам.
Ср. пл. панорамой. Саакадзе (оглядел всех острым взглядом): Азнауры, вы сами видите предательство князей! Грузия гибнет. Последняя надежда царя и народа на нас.
Кливидзе: Ты наш предводитель и всюду последуем за тобой.
Общие одобрительные возгласы.
Саакадзе: Тогда... (обнажает клинок, делает надрез на руке) ...Азнауры, клянитесь: все за одного, один за всех.
Общ. пл. Все азнауры окружают Саакадзе и скрещивают шашки.
I пл. Кливидзе первый обмакивает палец в показавшейся на руке Саакадзе крови и, обнажив грудь, чертит крест:
— Клянусь: все за одного, один за всех!
Общ. пл. За Кливидзе все азнауры обмакивают пальцы в крови Саакадзе и чертят на груди крест, повторяя клятву.
Общ. пл. Луарсаб (вскочил на коня): Нет царства, не будет и царя...
И рванулся вперед.
Саакадзе отделился от азнаурских дружин, пересек дорогу царю, схватил коня под уздцы:
Ср. пл. — Остановись, царь, пока я жив, я не дам обезглавить царство. Пожалуй мне семь часов и Турция навсегда запомнит Сурамскую битву.
Луарсаб (радостно): Георгий! Георгий! Ты верный сын Грузии. Я вручаю тебе судьбу царя и царства.
I пл. На лице Шадимана беспокойство.
На первом плане Шадиман и Колотаури. Мимо них во главе с Саакадзе проезжают азнаурские дружины.
Шадиман (шепчет): Гонцов! Гонцов! Пусть все князья мчатся сюда с дружинами. Так повелеваю я, Шадиман. Нельзя допустить победы Саакадзе.
Трубят рога.
Общ. пл. Гремит рог. Выступ скалы повис над Курой. Саакадзе выносят на выступ. Народное ополчение воинственными криками встречает Саакадзе.
Саакадзе: Эй, грузины!
В ущельях, подхватив голос Саакадзе, загрохотало эхо.
Ср. пл. Саакадзе с конем бросился с выступа в бурлящую Куру.
За ним лавиной — азнаурская конница. Впереди Кливидзе, Элизбар, Нодар.
Общ. пл. с движения. Народное ополчение переправляется через Куру: валят деревья, рубят бревна, разорванными чохами перевязывают гибкие ветви. В водоворот опускают непрочные плоты. Бросаются вплавь на бурдюках, досках, стволах, гонят в воду ржущих коней. Ополченцы с пращами, шашками, копьями, дубинами.
Солнце раздробляет лучи на саблях и кинжалах, торчащих над головами, сверкающих в зубах. С гиканьем, со свистом, с хриплой бранью ополченцы переплывают Куру.
Ср. пл. с движения. На двух бурдюках плывет Бадри. Он, стоя, играет воинственный призыв на гуда-ствири, воспламеняя ополченцев:
— Смерть врагам! Смерть туркам!
Ср. пл. Двигается турецкая конница. Развевается знамя с полумесяцем.
Общ. пл. На Сурамскую долину с гор катится несметное турецкое войско. Позади горит лес.
Общ. пл. с наездом на ср. пл. Холм. Шатер с турецкими знаменами.
Перед открытой полой шатра Осман-паша, отодвинув золотое блюдо, по-турецки ест пилав.
Орбелиани заинтересованно наблюдает за пашей.
Издали доносится гул боя.

Осман-паша (вынимает из рядом стоящего сундука золотую чашу): Якши! передай Шадиману: он выполнил обещание — огни на башнях не зажглись..

Орбелиани (облизываясь): ...И дороги гостеприимно открыты.

В кадр вбегает гонец, бросился к ногам Осман-паши:

— Бегут!

Осман-паша: Якши. Пусть бегут.

Оторопелый гонец пятится к выходу.

I пл. Осман-паша (вынимает из сундука драгоценный чубук): Это передай Андукапару, и еще он и Шадиман получат земли собаки Зураба Эристави

Орбелиани (поспешно): А мне, паша, дай земли собаки Георгия Саакадзе.

Осман-паша (вынимает из сундука драгоценный ятаган, полуобнажает). Бисмаллах! Когда говоришь о Георгии Саакадзе, прикладывай руку ко лбу и сердцу. Запомни, Саакадзе — великий полководец.

Орбелиани (с беспокойством смотря на ятаган): Мы тоже так думали, когда Саакадзе десять лет назад разбил тебя у Триалетских вершин.

Ср. пл. Осман-паша (хмуро): Передай князьям—они получат власть над царством. Султан будет поддерживать Шадимана и дружественных ему князей...

Вбегает второй гонец, в ужасе бросается к Осман-паше:

— Бегут!

Осман-паша вдруг оборвал разговор. Встал. Напряженно вглядывается вдаль, обнажил ятаган.

Общ. пл. Обратив в бегство турецкие полчища, грузинское войско лавиной скатывается с гор.

Ср. пл. Осман-паша: Кто ведет войско?

Орбелиани (испуганно): Георгий Саакадзе!

Осман-паша: Шайтаны твои князья. Аллах милосерд. Против этого полководца я сам поведу войско.

Снял чалму, одел шлем, сел на коня, рванул коня вперед. За ним остальные.

Общ. пл. Взметнулось знамя с полумесяцем. Понеслась конница. Орбелиани огляделся и поскакал в кусты.

Общ. пл. Во главе грузинской конницы несется Саакадзе. За ним Нодар, Кливидзе, Элизбар и др.

Общ. пл. На полном галопе столкнулись Саакадзе и Осман-паша.

Темной тучей взметнулась пыль. Закрыла и грузин и турок.

Общ. пл. Пыль переходит в темные нависшие тучи. Ударил гром. Ослепительная молния прорезала тучи.

Общ. пл. Гремит гром. Ветер пригибает деревья до земли, колышатся кустарники. Отдаленно доносятся крики, лязг оружия, ржание коней.

Общ. пл. В высокое дерево ударила молния, дерево вспыхнуло, наклонилось и рухнуло.

Общ. пл. Разорванные тучи бегут по небу. Небо постепенно светлеет. Сквозь прозрачные облака выглядывает солнце.

Общ. пл. Лес. На опушку пробирается барс.

Ср. пл. Прислушивается, подползает к скале, вытягивается, смотрит вниз.

Общ. пл. наездом на крупный. По Сурамской долине лежат зарубленные люди, кони, поломанное оружие.

В далеком мареве неясно виднеется пирамида из поломанных турецких кольчуг, шлемов, клинков.

В кровавой луже валяется измятое турецкое знамя с полумесяцем. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. Ранний рассвет. Широкая долина, на фоне гор слышна песня воинов — мхедрули. Из глубины к долине подходит возвращающееся с Сурамской битвы народное ополчение и азнаурское войско. Все отчетливее вырисовывается войско.

Ср. пл. Идут старые и молодые, много перевязанных и хромающих, но все воинственны и веселы.

Общ. пл. Блестит на солнце лес копий. Весело ржут кони.

Над войском развеваются знамена.

Общ. пл. Азнаурская дружина на конях с трофеями следует за Саакадзе. Мощнее звучит песня.

Общ. пл. Долина. Разбросаны оставленные плуги. Вдали виднеется плуг, запряженный одной парой буйволов. Около плуга — старик и двое мальчиков. Это Бадри, он одиноко пашет землю. Ему помогают Паата и Автандил. На песню Бадри поднял голову, приложил руку ко лбу, заслоняясь от солнца, и стал вглядываться вдаль. Мальчики стремглав бросились бежать по направлению доносящейся песни. Издали из деревни по направлению к дороге бегут крестьяне, женщины, дети, старики.

Общ. пл. Крестьяне бегут по полю, восторженно встречают Саакадзе. Тут дети с цветами, женщины с хлебом, кувшинами с вином:

— Слава великому Моурави!

Ср. пл. панорамой. Забрасывая цветами, протягивая рога с вином, крестьяне приветствуют Саакадзе:

— Будь здоров, Георгий!

— Да хранит тебя святая Нина!

Женщины, указывая детям на Саакадзе, говорят:

— Вот наш избавитель!

— Наш Моурави!

— Смотрите!

Ср. пл. По полю стремительно бегут Паата и Автандил, останавливаются перед конем Саакадзе, приветствуют:

— С победой, отец...

Саакадзе улыбается, обнимает сыновей.

Сзади воины обнимаются со своими близкими.

Ср. пл. Саакадзе с гордостью оглядел поле:

— Выполнен долг перед родиной, пора вернуться к земле!

Общ. пл. Восторженный гул — ответ на эти слова. Крестьяне радостно погнали скот и стали впрягать в разбросанные по полю плуги буйволов и быков...

Ср. пл. Паата подбежал к старику-крестьянину, берет у него глиняную чашу с яйцами и подносит Бадри.

Общ. пл. Паата ловко прикрепляет к каждому рогу буйвола по свече. Одновременно мальчики прикрепляют свечи к рогам буйволов.

Саакадзе, а за ним все, соскочили с коней, направляются к Бадри.

Ср. пл. Бадри взял миску с яйцами, подошел к передним буйволам, перекрестил и каждого ударил яйцом в лоб. Бадри при каждом ударе приговаривает:

— Пусть всегда так будет разбит наш враг!

I пл. Бадри оборачивается, передает кремень подошедшему Саакадзе:

— Да будет огонь из твоих рук жизнь творящим!

Саакадзе (высекая огонь): Верь в победу и тогда земля зацветет.

Саакадзе зажег свечу на роге буйвола.

Общ. пл. Сразу на рогах всех буйволов загорелись свечи.

Саакадзе, погнав буйволов, провел плугом первую борозду. Крепкие руки глубоко врезают плуг в землю.
Ср. пл. Паата идет рядом с буйволами, треплет их мохнатые уши. Высоким голосом запел песню землепашцев — Оровелу, гимн земле и солнцу.

За тебя, мой плуг старинный,
я пожертвую собой,
Дорог труд твой трудный в поле.
Плуг, твою люблю я шею.
Шли одной дорогой долгой, мы одной
близки судьбою.
Летом ты меня жалеешь, я зимой тебя жалею.

Все хором подхватили песню. Торжественно звучит Оровела.
Общ. пл. Гонят буйволов и остальные крестьяне.
По полю мелькают языки горящих на рогах свечей. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. Перед замком на переднем плане под большим ореховым деревом сидит Русудан, жена Саакадзе. Она вышивает знамя. Около нее Тэкле, сестра Саакадзе, девушка необыкновенной красоты, шестом сбивает орехи. На заднем плане, на «айвани» Саакадзе фехтует с детьми — Паата и Автандилом. Вокруг на низких тахтах, облокотясь на мутаки, сидят азнауры. Слышен смех и возгласы. По двору ходят дружинники, занимаясь хозяйством.
Ср. пл. Русудан: Хватит тебе, Тэкле. Все лето, как мальчишка, по деревьям лазила. Кто же возьмет тебя, такую дикарку, в жены?
Тэкле смеется, разбивает камнем скорлупу ореха.
Ср. пл. На «айвани». Слышен оживленный смех детей, лязг оружия и мы видим, как прижатый к стене смеющийся Саакадзе, фехтуя, обороняется от наступающих на него Паата и Автандила.
Кливидзе: Молодец, Паата! Руку в локте не сгибай! Руку.
Дато: Автандил, не суетись! Так!
Общие возгласы азнауров: Вперед, Паата, вперед! Резче удар!
Зураб (смеется): Эх, молодец! Азнаурский щенок, а дерется, как князь.
Саакадзе (обороняясь): Моему азнаурству многие князья завидуют.
Ср. пл. Через спину Саакадзе оживленные смеющиеся Паата и Автандил, фехтуя, наседают на отца.
Кр. пл. Паата (кричит): Сдавайся, отец!
Ср. пл. Саакадзе шутливо защищается от детей, прижался боком к стене, мальчики колют его маленькими саблями в спину.
Саакадзе: Спасите! Погиб, погиб!
И, неожиданно размахнувшись,
Кр. пл. случайно саблей царапнул по шее Паата. Показалась кровь. Слышен крик Саакадзе:

— Родной мой! Чуть голову не отсек!

Общ. пл. Русудан и Тэкле, услышав крик Саакадзе, кинулись к «айвани».
Ср. пл. Русудан и Тэкле вбегают на «айвани». Русудан, обнимая Паата:

— Горе мне! Что с тобой?

Глаза Саакадзе полны ужаса.
Паата (смеется, утирая кровь на шее): Ничего, мать! Царапина. Мне не так просто голову отсечь.
Саакадзе (отбросив саблю, сердито). Сколько раз я вам говорил, не приставайте ко мне с этой глупой игрой. Я сам за свои руки не ручаюсь, когда в них сабля.
Общ. пл. Входит настоятель Трифилий.
Трифилий (благословляет всех): С победой, Георгий!
Общие возгласы: Да ширится слава наша!
Саакадзе (успокоившись): Прошу, друзья!
Все направляются к комнате.
Общ. пл. Гости весело входят в комнату во главе с Русудан. В глубоких нишах толстые рукописные книги в кожаных переплетах, свитки. На стенах ковры, фрески. Развешано разнообразное оружие. Слуги вносят на подносах серебряные кувшины с вином и чаши. Гости рассаживаются на низких тахтах.
Ср. пл. Саакадзе (улыбаясь): А ну, Паата, сколько было у Александра Македонского в битве при Гавгамеле?
Паата (задорно встряхнув волосами): Семь тысяч всадников.
Саакадзе. А у персидского царя Дария?
Автандил: Четыреста тысяч пеших...
Паата (перебивая): И сорок тысяч всадников.
Саакадзе: А победил?
Паата: Александр Македонский.
Автандил: Победил Георгий Саакадзе.
Все одобрительно смеются.
Ср. пл. Саакадзе (Зурабу): Персы всегда имели несметное войско, но не всегда побеждали. Главное, Зураб, — сила в сплоченности. Объединим все грузинские княжества в одно могучее царство.
Зураб: Когда я пью твое вино, мне хочется горы сдвинуть, а ты — трезвый — реки хочешь повернуть вспять. Разве можно изменить обычаи прадедов? Но все равно я тебе помогу, раз это во вред Шадиману, лисе, посягающей на мои земли. Выпьем, Георгий, за лучшее чувство — ненависть.
I пл. Саакадзе: Выпьем за могучее чувство дружбы.
Ср. пл. Виночерпий наполняет огромный турий рог вином. Русудан берет рог, подходит к Саакадзе.
Кр. пл. Саакадзе стругает клинком монету. Серебро мелкими стружками падает в рог.
I пл. Саакадзе берет у Русудан рог, протягивает Зурабу.
Зураб (отпивая половину): Брат для брата в черный день. Передает рог Саакадзе, который опорожняет его залпом.
Общ. пл. Гонец вбегает запыхавшись, кричит с порога:

— Батоно Георгий, царь, царь едет!

Саакадзе (сердито): Тебя что, ведьма разбудила? Пошел спать.
Второй гонец вбегает, задыхается:

— Батоно, царь, царь!

Саакадзе: Вы что сегодня сговорились? Вон...
Саакадзе недоуменно обернулся к Зурабу. Паата и Автандил бросились к дверям. Тэкле метнулась из комнаты.
Общ. пл. панорамой. Тэкле бежит по каменной лестнице на верхнюю площадку башни.
Ср. пл. Вбежав на площадку башни, Тэкле пристально вглядывается и вдруг встрепенулась.
Общ. пл. Издали приближается кавалькада с пением Мхедрули.
Ср. пл. Едет царь Луарсаб на белом коне с большой свитой из князей, княгинь, княжен и охраной.
Ср. пл. Тэкле (обернулась, побежала, кричит): Георгий, брат мой, царь, царь Луарсаб!

За кадром слышится голос Саакадзе:

— Шире раскрыть ворота!

Общ. пл. На зубчатые стены набрасывают шелка. На переднем плане стоит Саакадзе:

— Стелите ковры! Срывайте розы! Трубите в рога!

Начинается веселый колокольный звон, затрубили рога.

От замка по дороге разматывают ковры.

Ср. пл. Розами устилают дорожки.

Ср. пл. Бегут слуги.

Ср. пл. Дружинники.

Общ. пл. Во дворе суета. Мечутся слуги.

К воротам направляются Саакадзе, Зураб и все азнауры

Вдали видна кавалькада Луарсаба.

Общ. пл. Толпа ностевцев устремляется к замку Саакадзе. Восторженные крики:

— Царь! Царь!

Ср. пл. Молодой придворный подносит Луарсабу на бархатной подушке меч.

Луарсаб (берет, протягивает Саакадзе): Награждаю тебя званием великого полководца. Да не оскудеет милость наша к героям родины.

Под восторженный гул Саакадзе опускается на одно колено, принимает меч:

— Царь, меч, принятый от царской длани, могучей силой подымет твое войско:

Восторженные крики:

— Победа великому Моурави!

— Да прославишь ты грузинское оружие.

Андукапар (шепчет Зурабу): Видишь, Зураб, ты сражался, как лев, а почет и слава достались Георгию Саакадзе.

Зураб: Доколе Шадиман не вернет мои земли, я буду поддерживать Саакадзе, ибо это во вред Шадиману.

Ср. пл. Старуха-крестьянка (горделиво): К нашему Георгию цари стали в гости приезжать.

Бадри (лукаво посмотрел на старуху): Кто умело стоял, того славно и усадили.

Общ. пл. Народ приветствует Луарсаба и Саакадзе. (Шторка.)

Кр. пл. Аппарат отъезжает на общ. пл. Шадиман (высоко подняв большую чашу): Да наполнится твой дом, Георгий, благополучием и радостью.

В саду Саакадзе идет пир.

В центре на груде узорчатых подушек сидит Луарсаб. По сторонам сидят Саакадзе и Шадиман. Около Луарсаба на арабском низеньком столике — тонкогорлый кувшин и чаша. Вокруг на мутаках и подушках сидят князья и азнауры, напротив княгини и азнаурки.

Ср. пл. Панорама. Князья едят, руками разрывая дичь и огромные куски мяса. Ковер заставлен яствами.

Магаладзе: Видно, последнюю козу азнаур Саакадзе на стол выложил.

— И то, угнал с моих пастбищ, по вкусу чувствую,— говорит Орбелиани, уплетая огромную баранью ногу.

Аппарат останавливается.

Наискось от Луарсаба сидят красивые азнаурки, среди них Тэкле.

Ср. пл. Луарсаб ошеломлен красотой Тэкле, смотрит на нее горящими глазами.

Старая княгиня (шепчет другой старой княгине): Наверно скоро конец свету! Смотри на Саакадзе: совсем незнатного рода, еще недавно бедный азнаур; а какой вершины достиг.

Луарсаб: Здоровье блистательной Русудан, сестры Зураба, владетеля арагвского княжества. Георгий, тебя любит все войско.

Саакадзе: Мой светлый царь. Войско — это народ. И вершина могущества Грузии — это царь и азнауры, а не царь и князья.

I пл. Шадиман зорко следит за Луарсабом и Саакадзе.

Ср. пл. Луарсаб (рассеянно): Георгий, сколько лет твоей сестре, прекрасной Тэкле?

Саакадзе. Я и своих лет не помню, мой царь, дела царства...

Луарсаб: Да... да... Георгий, дела царства. Царство. Кстати, на кого похожа Тэкле? Она так красива...

I пл. Саакадзе (скрывая досаду): Недостойна она твоего внимания, мой светлый царь.

I пл. Но Луарсаб уже не слушает Саакадзе, он смотрит на Тэкле.

Шадиман (наполняя чашу вином, любезно):

«О, любовь есть истязанье,
Тот кто любит — весь терзанье.
Все ж он жаждет приказанья
Углем стать среди огней».

Кр. пл. Луарсаб (поднимает чашу, смотрит на Тэкле и возбужденно):

«Скипетр дал он чернобровой,
Дал ей царские покровы,
И она звездою новой
воссияла средь светил».

Кр. пл. Тэкле смущенно опускает глаза, берет свою чашу и, пряча за ней глаза, почти шепчет:

«Щедрость — власть, как власть закала.
Где измена? Прочь бежала.
Что ты спрячешь, то пропало,
Что ты отдал, то твое».

Ср. пл. Одна из княгинь, сидящих напротив Луарсаба, желая отвлечь внимание царя от Тэкле, протягивает ему яблоко.

Княгиня: Светлый царь! Обрати и на нас благосклонное внимание.

Луарсаб (беря яблоко): А что предложит мне прекрасная Тэкле?

I пл. Тэкле порывисто протянула Луарсабу грецкий орех.

Общ. пл. За столом переглядываются князья, хихикают княгини.

Ср. пл. Луарсаб в недоумении берет орех, рассматривает.

I пл. Внезапно орех раскрывается и из него Луарсаб вынимает тонкое шелковое знамя с вышитым гербом Багратидов.

Общ. пл. Смех переходит в восторженный гул.

Ср. пл. Луарсаб восхищенно смотрит на Тэкле, начинает петь:

«Моди ак, дадже гого». Весь стол подхватывает.

Об. пл. Тэкле, застыдившись, легко вскочила, исчезла за деревьями.

Саакадзе берет со стола вазу с фруктами.

Луарсаб быстро встал, поспешил за Тэкле.

Ср. пл. Шадиман (шепчет Андукапару): Поздравь, князь. Я, кажется, нашел средство избавиться от Саакадзе.

Андукапар (изумленно): Избавиться? После неоценимой услуги Моурави?

Шадиман (прищурился): Э, князь, что стоит услуга, которая уже оказана.

Ср. пл. Саакадзе обернулся с вазой в руках, он удивлен отсутствием царя. Глаза его вспыхнули гневом.

Шадиман: Ты, кажется, хотел предложить эти чудесные плоды царю.

Саакадзе: Да. Но царь предпочел розу.., прошу, доблестные князья, по обычаю предков отведайте вы за царя.

Врываются громкие рукоплескания. Все поворачивают головы.

Ср. пл. Зураб и азнауры неистово рукоплещут. Возгласы:

— Царь, царь танцует!

Общ. пл. Под развесистой чинарой Луарсаб танцует лекури с Тэкле.

Ср. пл. Легко несется Тэкле по ковру. Луарсаб преследует ее, изгибаясь, словно на охоте.

Ср. пл. Подошел Саакадзе, сумрачно посмотрел на Луарсаба, опустился около Русудан. Русудан с нежностью и тревогой смотрит на Тэкле.

Ср. пл. Панорама. Танцует Тэкле. В порывистом танце преследует ее Луарсаб.

Ср. пл. Панорама. Пристально смотрят на танец Зураб, Шадиман, Андукапар, князья, азнауры, придворные. Из-за их спин с изумлением смотрят Нодар, ностевцы.

Кр. пл. Панорама. Вот, вот совсем близок Луарсаб, вот настиг.

Кр. пл. Панорама. Тэкле с немой мольбой смотрит на Луарсаба, неожиданно поворачивается.

Общ. пл. Бежит по аллее вглубь сада. Луарсаб, теряя голову, бежит за Тэкле.

Ср. пл. Тэкле пробегает мимо водопада, сбегает по откосу к покосившемуся домику, окруженному плетеной оградой. Тэкле оглянулась, видит, как...

Об. пл.... Луарсаб неотступно следует за ней.

Тэкле схватилась за сердце и, толкнув дверь, порывисто бросилась в домик.

Ср. пл. Подбежал Луарсаб, обнял трепещущую Тэкле:

— Тэкле! Тэкле, ты мне предсказана судьбой.

Кр. пл. Тэкле (испуганно): Царь, я незнатная азнаурка. Видишь это бедное жилище? Здесь родился Георгий Саакадзе, отсюда простым дружинником пошел он на свою первую битву под знаменем твоего отца. Здесь родилась я... Так смею ли, недостойная, смотреть на царя Грузии?

Ср. пл. Дверь шумно распахнулась. Почти вбегает Саакадзе. Глаза его пылают гневом.

I пл. Саакадзе: Мое знамя в час битвы было залито кровью, но оно сверкало белизной. Так не набрасывай, мой царь, черную тень на час торжества.

Луарсаб (гневно): Георгий, царь Грузии не забыл, что он в гостях у героя Сурама.

Ср. пл. Саакадзе (резко отшвырнул Тэкле): В замок!

Ср. пл. Луарсаб (рванулся к Тэкле): Как смеешь? На колени перед царицей Грузии!

Саакадзе (ошеломленно): Мой царь. Прости смелость... Благородное желание неисполнимо. Подумай, царь, о распрях, смутах. Опомнись! Мы лишь незнатные азнауры.

Луарсаб: На колени перед царицей.

Пораженный Саакадзе опускается на одно колено и целует подол платья Тэкле. (Шторка.)

☆

Общ. пл. Темные своды зала Ностевского замка. Бушуют князья.

Луарсаб, упрямо сдвинув брови, стоит у окна. Он что-то шепнул на ухо Зурабу.

Зураб поспешно вышел.

Ср. пл. Андукапар (сжимая кулаки): Позор! Позор! Ты хочешь заставить нас, владетелей, величать эту незнатную дикарку царицей!

Луарсаб (сверкнув глазами): Князь Андукапар, как должен я величать твою жену?

Андукапар, опешив, молчит.

— Княгиней, — выкрикнули князья.

Луарсаб (насмешливо поклонился). А почему жену царя вы не хотите величать царицей?

Ср. пл. Шадиман не то одобрительно, не то иронически закивал головой. Князья негодуют:

— Уж не хочет ли царь Грузии стать посмешищем царей?

— Не допустим унизить величие короны!

— На это не осмеливался ни один из Багратидов!

— Уедем отсюда!

— Уедем!

Общ. пл. Вошел Зураб и тотчас у всех дверей словно выросла охрана из царских азнауров. Полуобнажив оружие, они угрожающе смотрят на князей.

Вошел Трифилий в полном облачении с крестом.

Ср. пл. Луарсаб (грозно): Я женюсь на незнатной. Кто протестует, пусть выйдет вон.

Общ. пл. У дверей азнауры еще больше обнажили оружие.

Князья в замешательстве переглядываются.

Трифилий высоко поднял крест.

Шадиман: Да здравствует царица Тэкле!

Князья (поспешно): Да здравствует царица Тэкле!

Луарсаб величественно покинул зал. За ним Зураб. И сразу исчезла охрана.

Ср. пл. Шадиман (саркастически): Видали, как становятся царицей?

Магаладзе (шопотом): Отомстим.

Шадиман (выразительно посмотрел на Магаладзе): Не так надо спасать княжескую власть.

За кадром возникает колокольный звон.

Шадиман (торжественно): Идемте, князья, веселиться.

Общ. пл. Аллея, перевитая розами. На одной стороне стоят князья, княгини, придворные, на другой—азнаурки, азнауры, воины. Луарсаб ведет за руку растерявшуюся Тэкле. Возникает Макрули—свадебная музыка.

Ср. пл. с движения аппарата. Луарсаб в торжественном облачении и Тэкле в подвенечном наряде поднимаются по лестнице в тронный зал Луарсаба.

Общ. пл. За Тэкле следует свита из красивых девушек и молодых придворных. Слышатся веселые возгласы. Смех. Пение. (Шторка.)

☆

Общ. пл. На низеньком столике тонкогорлый кувшин с вином, чаши. Рядом на тахте развернутая карта, свитки. Саакадзе и Луарсаб непринужденно беседуют. В открытые двери видна на балконе Тэкле. Она вышивает.

Саакадзе (проводя пальцем по карте): Вот на западе Имерети. Ей постоянно угрожают турки. На востоке — Кахети. Благодатная страна, но она всегда под ударом персов.

Ср. пл. Саакадзе указывает на карту Грузии. Саакадзе и Луарсаб склонились над картой.

Саакадзе (продолжает): Вот княжество Самцхе—Саатабего под владычеством османов... Настал час, царь, когда больше медлить нельзя. Надо объединить Грузию в одно могучее царство.

I пл. На балконе слушает Тэкле, как бы застыв в мечтах. Доносится голос Саакадзе:

— Надо воспользоваться победой над османами!

Ср. пл. Саакадзе: Решай, царь.

Луарсаб (встревоженно): Олень наделен не только рогами, но и осторожностью и потому он еще не уничтожен...

Саакадзе (придвигая вазу): Царь, какие чудесные дары земли в этой вазе (берет из вазы яблоко). Это яблоко

узнаю — оно из владений Цицишвили. А вот груша (кладет на стол) — Орбелиановская, персик — Андукапара, гранат — благосклонный подарок Шадимана. Виноград — сок грузинского солнца. Он зреет за каменной оградой Ксанских Эристави. А это (указывает на пустую вазу), светлый царь, твое царство (кладет все фрукты в вазу). Луарсаб смотрит, улыбается.

Саакадзе: Верни обратно царству расхищенные князьями богатства Грузии.

I пл. Луарсаб: Для этого нужна большая сила, Георгий.

Саакадзе (горячо): Единое войско царства. Прикажи, и я создам азнаурские дружины. Ты, царь, постепенно будешь урезывать власть князей...

Ср. пл. Услышав последние слова Саакадзе, Шадиман тихо подошел к дверям, остановился, прислонился к стене. Брови его угрожающе сдвинулись.

Слышен голос Саакадзе:

..раньше слабых, в чем помогут сильные, а потом сильных, в чем помогут ослабевшие.

Общ. пл. Наезд на I пл. Тэкле встает, подходит к Луарсабу.

Тэкле (нежно): Мой мудрый царь, твоя отвага да приснится каждому витязю в сладком сне, но отвага без войска...

Луарсаб (прильнул к руке Тэкле, с легкой иронией): Царица, моя царица, твой царь не только без войска, но и без золота...

Саакадзе: Мы выстроим обходную дорогу, она минует владения князей и тогда проездные пошлины торговых караванов пойдут не князьям, а в казну царства. Мы должны, не медля, окружить Грузию неприступной стеной башен и крепостей.

Луарсаб: Георгий, а где взять столько людей?

Саакадзе: Для укрепления царства пойдут все от мала до велика. Я пошлю из Носте и народ и войско свое и охрану.

I пл. Шадиман: Посылай, посылай всех. Это ускорит твой конец. (Затемнение.)

Общ. пл. Из затемнения. В опочивальне Луарсаб и Тэкле. Горит светильник.

Тэкле: Я слишком счастлива... от счастья можно умереть? Мне иногда делается страшно... Я боюсь за свою судьбу...

Луарсаб: Тэкле, счастье мое, я всегда буду рядом с тобой. Жизнь отдам за твою радость.

Общ. пл. Слышен стук. Луарсаб прислушивается, идет к дверям, резко распахивает:

— Кто тут? Стража!

Ср. пл. За дверью из-за спины Луарсаба виден Шадиман.

— Это я, твой Шадиман. Прости, но царство в опасности.

Луарсаб повернулся, нахмурился, вздохнул, накинул на себя плащ.

Луарсаб (Тэкле): Не тревожься, мое сокровище, я скоро вернусь. (Выходит.)

I пл. Тэкле провожает Луарсаба глазами, полными тревоги.

Ср. пл. В темном зале у сводчатого окна Шадиман и Луарсаб.

Шадиман: Невиданное злодейство!

Луарсаб: Что случилось?

Шадиман: Слов не нахожу вымолвить. Возмездие за доверчивость мою. Казни меня! Не уберег я покой твой и прекрасной царицы.

Луарсаб: Шадиман, персы идут?

Шадиман: Избави бог от друзей, а с врагами я сам расправлюсь. Крепость, царь, изнутри рушится.

Луарсаб: Говори, Шадиман, я полон тревоги.

Шадиман: Пойдем, царь, и убедись своими глазами. (Шторка.)

✲

Ср. пл. Сквозь темные кусты на лощину смотрят Луарсаб, Шадиман, Андукапар и другие князья. Все они на конях.

Общ. пл. Огромную лощину заливает яркая луна. По всей лощине квадратами выстроены конные дружины в азнаурских одеждах. Развеваются знамена с гербом Саакадзе «барс, потрясающий копьем». Вырисовываются силуэты азнауров, начальников дружин.

Спиной к аппарату виден всадник на рослом коне в белом плаще.

Из лощины доносится приглушенный голос всадника в белом плаще — это голос Саакадзе:

— ...обещаю вам подписывать законы только на пользу азнаурам.

Приглушенный восторженный гул прокатился по лощине. Блеснули вскинутые шашки и копья.

— Да здравствует династия Саакадзе!

— Да здравствует наследник твой Паата!

Ср. пл. Луарсаб рванулся вперед.

Шадиман (испуганно схватил коня Луарсаба под уздцы): Тише, царь. Они растерзают всех нас.

I пл. Луарсаб (с отчаянием): Какое вероломство! Своим глазам не верю. Пресвятая мать...

Ср. пл. Андукапар: Смерть предателю!

Князья (шопотом): Смерть, смерть!

Общ. пл. С движения. Луарсаб резко повернул коня и поскакал. За ним князья и оруженосцы.

Шадиман на скаку что-то шепнул оруженосцу. Оруженосец незаметно направил коня к лощине.

Общ. пл. Оруженосец мчится по лощине. Подскакал к всаднику в белом плаще.

Ср. пл. Всадник в белом плаще круто повернул коня и мы видим смеющегося Колотаури.

Оруженосец: Князь Шадиман приказал возвращаться в замки.

Колотаури: Поверил царь?

Оруженосец: Не только царь, я тебя принял за Саакадзе.

Общ. пл. Отъезжают старшие дружинники, срывая с древков знамена.

1-й дружинник: Совсем измучились.

2-й дружинник: Три дня с коней не слезали.

3-й дружинник: Крепкий князь Шадиман!

Колотаури: Но и вино у князя крепкое, приказал бурдюки открыть. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. Замок Саакадзе. Большая овальная комната. В оленьих рогах горят светильники.

Четыре строителя склонились над макетами башен, крепостей и лестниц, соединяющих горы. Высчитывают, чертят. На резном столе, циркули, угольники, линейки. Груды свитков и чертежей.

Саакадзе (шагает по комнате): Две тысячи ароб трудно, может на цепях втянем.

Ср. пл. Седой строитель. Камень и бревна можно на цепях, но мрамор только на арбах.

За кадром отдаленный вой шакалов.

Ср. пл. 2-й строитель: Возьмем черный, он лучше выдерживает давление воды и времени.
3-й строитель: На пирамидальной гробнице царя Кира семь уступов сложены из мрамора.
I пл. 4-й строитель: Ты, Георгий, большой строитель, и стопа твоя тяжелая. По этой лестнице (показывает на макет) и твой правнук поведет войско на защиту царства.
I пл. Саакадзе: Да будет так. Башни возведем ковровой кладки. Прославим и грузинское мастерство.
Седой строитель: Византийцы при любой кладке любят освежать горло божественным нектаром.
Ср. пл. Саакадзе (смеясь, поднимает кувшин): Нектар исчезает, как побежденный враг, и некому погнаться за ним, ибо войско мое и все слуги заняты возведением этих башен (показывает на модель).
Общ. пл. Седой строитель. Я отважусь во славу Бахуса. Берет кувшин, выходит.
Входит Русудан.
Саакадзе: Почему не спишь, Русудан?
За кадром перекликаются петухи.
Ср. пл. Саакадзе: Слышишь?
Русудан: Тревожно мне, шакалы воют всю ночь.
Саакадзе: А что же делать шакалам, как не тревожить сон красавиц?
Ср. пл. Входит седой строитель с двумя полными кувшинами, ставит на стол.
Седой строитель: Следующие кувшины уже принесут твои воины, они все вернулись.
Общ. пл. Саакадзе бросился на зубчатую площадку, видит:
Общ. пл. Царские дружины и отряды Шадимана окружают Ностевский замок. У закрытых ворот мечутся князья.
Ср. пл. Саакадзе: Царское войско? Шадиман! Андукапар! Что это значит?
В овальную комнату вбегает окровавленный Нодар.
Нодар: Батоно Георгий, злодейство!
Дато (врывается): Скорей спасай семью, спасай себя!
Ср. пл. Шадиман (гневно): Разбить ворота!
Андукапар в ярости ударил копьем в ворота.
Княжеские дружинники притащили бревна, бьют ими в ворота.
Ср. пл. Саакадзе: Все к подземному ходу!
Общ. пл. Суета. Общее движение. По канату через окно спускают Паата, Автандила.
Ср. пл. Дато, Элизбар и Нодар тщетно силятся сдвинуть камень подземного хода.
Ср. пл. Дрожат ворота под напором княжеских дружинников. Вот, вот рухнут.
Ср. пл. Саакадзе отстранил Элизбара и Дато и налег плечом на камень.
Кр. пл. На лбу Саакадзе заблестели крупные капли пота.
Ср. пл. Камень медленно отодвинулся в сторону. Открылось подземелье. Все поспешно вошли в подземелье. Последними вошли Русудан и Саакадзе. Потайной ход сдвинул стены.
Общ. пл. В этот миг под охрипшие крики Шадимана и Андукапара рушатся ворота, камни с грохотом вылетают из стен.
Ср. пл. В разбитые ворота с обнаженными мечами первыми ворвались Шадиман и Андукапар.
— Закрыть все дороги! Поймать живыми или мертвыми!

✲

Общ. пл. Овальная комната.
В опустевшей комнате седой строитель поспешно собирает чертежи.
За кадром грохот. Топот бегущих. Лязг оружия.
Врывается озверелый Андукапар с дружинниками.
Седой строитель лег на стол, прикрывая чертежи и модели. Андукапар в бешенстве рассек ему голову.
Ср. пл. Седой строитель падает на пол, увлекая за собой модель.
Андукапар яростно рубит шашкой чертежи и макеты.
Весь кадр заполняют обломки и разорванные чертежи.
(Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. Горные вершины. Холодный рассвет серыми прядями повис на деревьях. Мутные пятна ползут по скалам. Качается поникшая ветка.
Русудан и Саакадзе, прислонившись к дереву, смотрят вниз.
Общ. пл. Вдали виден пылающий Ностe.
Общ. пл. По мосту сомкнутым строем за Шадиманом и Андукапаром скачут многочисленные дружины. Наплыв.
Общ. пл. В кадр въезжают Русудан и Саакадзе, придерживая коней, смотрят на...
Общ. пл... изломы гор Грузии.
Ср. пл. Русудан пристально вглядывается вдаль. Она в рубище, на голове повязан простой платок.
Саакадзе (подошел к Русудан): Исхода нет. Не устрашит ли тебя опасный путь? Ведь он ведет в Персию.
Русудан: Жена Георгия Саакадзе не имеет права испытывать страх.
Саакадзе: Немного счастья дал я тебе, Русудан. Ты была княжной, была богата, знатна, а сейчас стоишь в рубище, без кровли и радости.
Русудан: Но я стою рядом с тобой и наше сокровище с нами (показывает на Паата и Автандила).
Саакадзе повернулся в сторону Грузии:
— Прощай, моя Грузия.
I пл. С огромным волнением продолжает Саакадзе:
— Прощай, земля родная! Тебе оставляю мое сердце.
I пл. Бадри начинает играть. Паата, скрывая волнение, прильнул к седлу.
Слышен голос Саакадзе:
— Прощайте, горы, вы вскормили мой дух, мою волю...
Общ. пл. Изломы гор Грузии.
Кр. пл. Всхлипывает Автандил.
Кр. пл. Говорит Саакадзе:
— Я уношу с собой два чувства, щедрый твой дар: ненависть к врагу и любовь к родине.
Ср. пл. Бадри: Не печалься, Георгий, Ты знал много горя, ты вырос в боях, но ты знал и славу и радость.
Кр. пл. Застывшее лицо Русудан. Слышен голос Бадри:
— Яркое солнце согревает тебя...
Ср. пл. Продолжает Бадри:
— А там, где солнце, там и тень. Только запомни, Георгий: шаху не верь. Он тебе тоже никогда не поверит.
(Затемнение.)

✲

Кр. пл. Аппарат отъезжает на общ. пл. Из затемнения. Величественно восседает на троне шах Аббас.
Вокруг трона в почтительных позах ханы и придворные советники. Рядом с троном грузинский царевич Симон.
Шах Аббас: Я заставлю Каспийское и Черное моря...
Вошли Вердибег и Саакадзе, остановились. Слышен голос шаха Аббаса:
— ...ласкать берега непобедимого Ирана.
Шах Аббас слушает склонившегося перед ним Карчи-хана.

Карчи-хан: Шах-ин-шах, путь к Черному морю лежит через Грузию.

Шах Аббас: Иншаллах. Русийский царь и турецкий султан не придут в Грузию раньше меня. (Заметив высокого красивого человека.) Это ты вчера заслонил меня на охоте?

Аппарат остановился.

Ср. пл. Высокий иранец радостно распростерся ниц перед шахом:

— Милостивый повелитель вселенной, тигр осмелился броситься на тебя...

В экстазе вскочил, рванул белую одежду и обнажил грудь, на которой видны страшные черные следы когтей.

— ...и я, прах твоих ног, был счастлив подставить свою грудь.

I пл. Шах Аббас (оглядел иранца, мягко): Смелость— украшение охотника. (Вдруг грозно.) Так ты думаешь, ты храбрее меня?

Ср пл. И, вырвав копье у телохранителя, шах Аббас метнул его в иранца.

Общ. пл. Пронзенный иранец, вскрикнув, свалился у ног Саакадзе. Слуги поспешно выволакивают убитого.

I пл. Саакадзе (про себя): Здесь добро и зло в одной цене.

Ср. пл. Карчи-хан: Что сказал ты, Моурави?

Саакадзе: Велик шах Аббас.

Карчи-хан: Великий царь царей, Георгий Саакадзе ждет твоего благосклонного внимания.

Общ. пл. Шах Аббас (с нежностью): Пусть подойдет великий Моурави.

Саакадзе остановился у трона. Глаза шаха Аббаса и Саакадзе скрестились. Саакадзе преклонил колено перед шахом.

Ср. пл. Шах Аббас (растроганно): Встань, мой сын! Ты — новая жемчужина в моей сокровищнице. Разве может понять царь Луарсаб, что потерял он? Но ты...

Шах Аббас выразительно посмотрел на...

Ср. пл... царевича Симона. Доносится голос шаха, заканчивающего фразу:

— ... и твоя семья найдут у меня свой дом.

Царевич Симон поспешно преподнес шаху Аббасу драгоценную саблю на бархатной подушке.

Ср. пл. Обратная панорама. Шах Аббас взял и протянул Саакадзе саблю:

— Эта сабля Сефевидов, она веками служила Ирану. Жалую ее тебе, сардар Саакадзе.

Аппарат отъезжает на общ. пл. Коленопреклоненный Саакадзе обеими руками принял саблю и поцеловал ножны.

Саакадзе: Царь царей, Иран озарен твоими мудрыми деяниями. Я буду служить тебе. (Затемнение.)

Ндп. *Бегство в Иран не сломило Георгия Саакадзе. Он еще больше укрепился в своем стремлении уничтожить феодалов и объединить Грузию. Для этого он решил добиться доверия шаха Аббаса и его вооруженной помощи. Начались долгие годы войн, которые Георгий Саакадзе вел для шаха Аббаса.*

Ср. пл. Развеваются знамена со львом и мечом. В изображение впечатывается:

«Год 1611 — Бухара».

Общ. пл. На аппарат. Персидское войско на верблюдах пересекает пустыню. Впереди на белом верблюде Саакадзе. За ним Паата, Нодар, Дато, Элизбар и оруженосцы грузины. (Шторка.)

Общ. пл. Индийский пейзаж. В изображение впечатывается:

«Год 1612 — Индия».

В боевой колеснице раджа, со всех сторон окруженный конными и пешими всадниками. Индусские воины в белых тюрбанах. Навстречу им летит на черном скакуне Саакадзе. За Саакадзе—Паата и все грузины.

Ср. пл. Саакадзе врезался в гущу индусских воинов и с налета пронзил раджу копьем. (Шторка.)

Общ. пл. Гряда афганских гор. В изображение впечатывается:

«Год 1613 — Афганистан».

На аппарат. Саакадзе, за ним Паата, Элизбар, Нодар, остальные грузины и конная лавина сарбазов врываются в конницу афганцев, одетых в белые плащи.

Ср. пл. Под мечом Саакадзе валятся всадники.

I пл. Саакадзе выбил меч из рук рослого афганца, замахнулся на него саблей. Афганец сверкнул глазами, вскрикнул:

— Убивай, сардар, мой меч служил только моей родине!

Ср. пл. Саакадзе дрогнул. Занесенный меч замер в воздухе.

Саакадзе круто поворачивает коня. Паата удивленно смотрит на отца.

На скаку подхватывает с земли меч афганца. (Шторка.)

☆

Общ. пл. Зубчатые стены, заполненные турками в фесках. Развевается знамя с полумесяцем. В изображение впечатывается надпись:

«Год 1614 — Багдад».

I пл. Саакадзе взмахнул мечом и, призывая к штурму, ринулся вперед.

Общ. пл. К стенам приставляют штурмовые лестницы. По ним взбираются Саакадзе, Паата, Элизбар, Нодар, грузинские оруженосцы. Грохочут метательные машины.

Ср. пл. Саакадзе взобрался на крепостную стену, пронзил знаменосца, выхватил знамя, бросил вниз.

Кр. пл. Под звуки фанфар знамя с полумесяцем падает на груду знамен у ног шаха Аббаса.

И падают слова Саакадзе:

— Царь царей! Багдад пал к твоим ногам!

☆

Тронный зал шаха Аббаса, переполненный ханами. Здесь Карчи-хан и Вердибег. Здесь старый иранец. Ближе к трону — царевич Симон.

Ср. пл. Шах Аббас (самодовольно смотрит на знамена): Мой полководец, ты одержал мне больше побед, чем я мог просить у Аллаха. Теперь проси у меня, что хочешь.

Саакадзе: Войско. Я пойду в Грузию и из замков князей сложу пирамиду твоей славы.

Шах Аббас: Ты большой полководец, а князь Шадиман, этот раб султана, терзает Грузию. (Вскинул глаза к небу.) О, Али. О, Мохаммед. Почему так несправедлив Христос? Я дам тебе лучшее войско покарать изменников князей, ибо (со слезой в голосе) грузинский народ мне дорог, как сын от любимой жены. Возьми! (Протягивает медаль.)

Кр. пл. На медали «лев с мечом в лапе и солнцем на спине» и надпись: «Во имя Али».

За кадром голос шаха Аббаса:

— Все должны склониться перед этим знаком.

I пл. Саакадзе (прикладывает медаль к губам и прячет на груди. Радостно): Клянусь, враги почувствуют силу моего удара.

I пл. Шах Аббас (пристально смотрит на Саакадзе): Иншаллах!

Карчи-хан и Вердибег помогут тебе.
Кр. пл. Дрогнули мускулы на лице Саакадзе.
Ср. пл. Шах Аббас (обращаясь к Саакадзе, проникновенно): Разлука с тобой печалит мое сердце. Но милостивый аллах подсказывает утешение: пусть останется сын твой Паата...
I пл. Саакадзе едва заметно покачнулся. Он поспешно спрятал дрожащую руку.
Слышен голос шаха:

— Его доблесть и мужество, как в зеркале, отразят преданного мне Георгия Саакадзе.

Струи фонтана осыпают брызгами мрамор бассейна, закрывая кадр.
Ср. пл. Панорамой с движения. Саакадзе с нарочитой веселостью проходит через посольский зал, переполненный послами, путешественниками, купцами.
Итальянец (останавливая Саакадзе, вполголоса): Вы вновь одержали победу для неверных. Папа римский даст вам больше золота и славы. Море, безбрежное Средиземное море—ваше место. Но вы, кажется, не слушаете меня, сардар, ваши мысли далеко...
Саакадзе: Чужеземец, золото топтал мой конь, слава лежит на острие моего меча. В моей стране много простого камня, но это моя страна. Я стремлюсь к глотку горной воды и к лепешке из моего очага.
Саакадзе идет дальше. К нему подходит русский купец.
Купец (тихо): Будь здоров, Юрий, бог послал опять встретиться. Вот, думаю в Грузию соболей завести.
Саакадзе (тоже тихо): Грузии больше нужны пушки. Подумай об этом, купец.
Купец выразительно смотрит на Саакадзе.
Испанец: Дон Георг. Вы должны быть на службе испанского короля. Золото, слава, почет ждут вас на африканских берегах.
Саакадзе (с трудом отвлекаясь от своих мыслей): Меч, который не служит своей стране, не уважаем... это я понял поздно.
Ср. пл. Панорама. По широкой мраморной лестнице твердой походкой спускается Саакадзе. Лицо его словно застыло, в широко открытых глазах отчаяние. Нодар пристально посмотрел на Саакадзе, дрогнули губы. Он заботливо накидывает на Саакадзе тяжелый парчевый плащ. Саакадзе не замечает, как плащ сползает с плеч и волочится за ним. По обеим сторонам лестницы и вдоль широкой кипарисовой аллеи выстроены представители разноплеменных иранских войск, во всем многообразии одежд и оружия.
Войска склоняют перед Саакадзе копья, ятаганы, секиры, боевые топоры, пищали.
Молодой хан (подобострастно): Ты счастливый, великий сардар, шах оказывает тебе царские почести.
Саакадзе кланяется, проходит дальше по аллее. За ним сумрачно следуют Нодар, Дато и Элизбар.
Ср. пл. У окна шах Аббас наблюдает за Саакадзе. Рядом с шахом стоит Карчи-хан.
Шах Аббас (показывает в окно на Саакадзе): Этот орел слишком высоко взлетел...
Общ. пл. Видно, как народ приветствует идущего по аллее Саакадзе.
Слышен голос шаха:

— Отрасти себе, хан, тысячи ушей и обостри свое зрение.

Ср. пл. Шах Аббас (Карчи-хану): Каждый час я должен знать, что будет делать в Грузии Георгий Саакадзе. Вот возьми. (Протягивает медаль.)
Кр. пл. На медали профиль шаха Аббаса и надпись: «Во имя Аллаха и ставленника его шаха Аббаса».
I пл. Шах Аббас. Я должен покорить Грузию. Эта страна слишком приближает к моему порогу Турцию и Русию. Все должно склониться перед этим знаком.
Карчи-хан, принимая медаль, низко склоняется.
Общ. пл. Саакадзе выходит из решетчатых ворот дворца шаха Аббаса. У ворот грузины-оруженосцы держат оседланных коней.
Нодар подводит Саакадзе коня:
Ср. пл. Саакадзе берется за луку седла.
Нодар отшатнулся. Глазами, полными ужаса, смотрит на Саакадзе.
Кр. пл. Саакадзе никак не может вдеть ногу в стремя. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Саакадзе стремительно врывается в комнату, захлопнул дверь, прислонился к ней. Глухо доносится персидская музыка. Саакадзе резко задергивает на дверях тяжелые занавеси, срывает с себя все украшения:

— К сатане все эти почести и украшения!

I пл. Саакадзе: Они не стоят одного свободного вздоха на Картлийской вершине.
Кр. пл. Саакадзе: Пять лет! Перед чем я останавливался? Перед кем отступал? В полях сражений овладевал я твоим доверием, лицемерный шах.
Ср. пл. Саакадзе: И все для чего? Чтобы рисковать сыном? Я не знал, что так сильно люблю Паата, так сильно люблю свою родину.
Общ. пл. С улицы доносится перезвон колокольчиков на верблюдах и крики погонщиков:

— Ай, баллам... баллам...

Базарный шум, короткие мелодии на высоких нотах исфаганских купцов.
Саакадзе быстро подошел к высокому окну, распахнул его. Гул ворвался в комнату.
Саакадзе видит...
Общ. пл. Мимо проходит большой караван верблюдов. Купцы кричат:

— Моурав-хан, купи у нас шелк!
— Купи сафьян, Моурав-хан!

Общ. пл. Саакадзе стремительно накидывает на себя плащ, выходит.
Общ. пл. С движения. Майдан. Сутолока. Верблюды с тюками. Зазыванье купцов. Появляются Саакадзе, Дато, Элизбар и Нодар. Их окружает любопытная иранская толпа. Мелькают подозрительные лица.
Группа Саакадзе подходит к грузинскому каравану.
Ср. пл. Среди купцов мы узнаем Кливидзе, Бадри и Трифилия.
На фоне выкриков и шума майдана—разговор Саакадзе с купцами.
Саакадзе: Откуда вы прибыли, купцы?
I пл. Бадри: Из страны, где ждут восхода солнца.
Саакадзе: А что привезли?
Кр. пл. Кливидзе (пересыпая орехи): Орехи из Гори, Мцхета, Тбилиси, Моурав-хан.
Кр. пл. Саакадзе: А сколько орехов?
I пл. Кливидзе: Тысячи две наберу. Но зато хорошие, все из азнаурских садов. Купи, Моурав-хан, поддержи бедного купца.
Саакадзе: Почему у себя не продал?
Кливидзе: Не выгодно. Не только леса, долины, реки, горы, все завалено княжескими орехами.
Ср. пл. Саакадзе: А ты чем торгуешь, купец?
Бадри (подбрасывая огромное яблоко): Яблоками, Моу-

рав-хан. Молодые, крепкие, давно ждут хорошего покупателя.
Саакадзе: А сколько яблок?
Кр. пл. Бадри: Из всех грузинских деревень, около трех тысяч.
Кр. пл. Саакадзе: Мало. Мне больше нужно.
Ср. пл. Трифилий (протягивая клинок): Может, купишь саблю, Моурав-хан? В монастырских кузницах закалена.
Саакадзе: Много?
Кр. пл. Трифилий (указывая на Бадри): Каждое его яблоко на саблю можно надеть.
I пл. Саакадзе: А почему больше нет?
Трифилий: Остальные для охраны монастырей остались.
Ср. пл. Молодой купец (раскладывая шали мрачных расцветок): А шали, Моурав-хан, не тронут твое сердце?
Ср. пл. Саакадзе: Почему такие невеселые?
Старый купец: Какая жизнь у наших женщин, такие и шали. Но у настоящего покупателя и эти шали на копьях, как знамена, заиграют.
I пл. Саакадзе (громко): Бедный у вас караван. Но наш великий шах Аббас поддержит грузинских купцов. Элизбар, Нодар, расплатитесь щедро.
Ср. пл. Повернулся и ушел вместе с Дато.

☆

Общ. пл. В комнате Саакадзе, Дато.
Саакадзе (в волнении): Что за сила? Две тысячи азнауров, три тысячи ополченцев и три тысячи...
Ср. пл. — ...монастырского войска. А у одного Шадимана семь тысяч на конях.
Дато: И орел один не заклюет тысячу воронов.
I пл. Саакадзе: Значит, другого пути нет — персидской силой... (Понижает голос.) Соберу орлов и сумеем заклевать воронов.
Ср. пл. Подходит к стене, нажимает кнопку, открывается потайная ниша. Саакадзе достает мешочки, рассыпает золото.
Саакадзе: Много лет собирал я это золото. Дато, возьми, отнеси Кливидзе для оружия, хлеба, коней.
Общ. пл. Дато положил мешочки в хурджины, уходит.
Саакадзе (обращаясь к вошедшей Русудан): Русудан...
Ср. пл. — ... ты должна сегодня же уехать в Грузию. Шах изменчив, он может...
I пл. — ... раздумать, а ты... ты должна передать Тэкле мое послание. Торопись. Мы скоро увидимся там, в нашей Грузии.
Ср. пл. Русудан: Да, мой Георгий, я верю в это (Бросается на колени перед иконой.) Святая Нина, к тебе моя мольба: сохрани мою семью.
Общ. пл. В комнату врываются радостные, веселые Паата и Автандил.
Саакадзе: Смейтесь, мои сыновья. Я люблю, когда вы веселы.
Ср. пл. Русудан прижимает к себе Паата, поворачивает его голову, внимательно смотрит в глаза. На лице Русудан страдание, она целует Паата в лоб.
Общ. пл. Поспешно входят Нодар, Элизбар.
Нодар: Госпожа Русудан, караван готов. Грузинские купцы ждут тебя.
Элизбар: Надо выехать, пока проклятое персидское солнце не ослепило глаза.
I пл. В стороне у окна трогательно прощаются Паата и Автандил.
Паата (снимает с себя саблю с белой рукояткой): Возьми, Автандил. Эту саблю отец отнял у афганца. Отец велел мне запомнить, как молитву, слова воина: «Моя сабля служила только моей родине». Отныне и ты защищай только нашу родину.
Автандил надел на себя саблю, обнял Паата.
За кадром возникает отдаленный призыв муэдзина:
— Ла илла иль алла Мохаммед расул аллах.
Ср. пл. Русудан (Саакадзе): Береги Паата. О, когда мы все вырвемся из этого ада? Как ненавижу я эти минареты!
Саакадзе: Да будет ваш путь под защитой святого Георгия.
Общ. пл. Саакадзе и Русудан обнялись. Прощаются. Саакадзе целует Автандила.
I пл. Русудан долго и нежно прощается с Паатом. (Затемнение.)

☆

Общ. пл. Та же комната. Вечер. В окно смотрит большая луна. Слуга собирает вещи. Паата, веселый, стоит перед зеркалом, причесывает волосы на грузинский лад, надевает грузинскую шапку.
Паата (весело): Не забудь плащ, который мне подарил отец.
(Смотря восторженно в зеркало и поправляя грузинскую шапочку.) Вот это настоящий грузин!
В комнату тихо вошел Саакадзе. Делает знак слуге выйти. Тот исчезает.
I пл. Саакадзе борется с собой, на его лице отражается страдание.
Слышен голос Паата:
— Ибрагим! Посмотри, как идет мне грузинская шапка.
Ср. пл. Паата, повернувшись, видит сумрачного отца. Лицо его меняется. Саакадзе подходит к нему.
Паата: Отец!
I пл. Саакадзе обнял за плечи сына. Смотрит на него с нежностью. Тяжело опускается около Паата.
Саакадзе: Паата! Шах к тебе очень милостив, но старайся не попадаться ему на глаза. Паата, не проявляй себя ни в чем, если шах возьмет тебя на охоту, не становись никогда перед шахом...
Паата: Да, отец.
Саакадзе: Не давай повода шаху разгневаться на тебя, что бы ни приказал, выполняй, мой сын... Паата, я хотел говорить с тобой о родине... Многое может произойти...
Кр. пл. Паата: Я понял все, отец.
Кр. пл. Саакадзе: Мне тяжело говорить... Наша жизнь, Паата, короткая, но дела наши переживают нас.
Ср. пл. Паата: Отец, скажи матери, пусть радуется другим сыновьям... но если бог меня сбережет, я клянусь снова отдать свою жизнь моему отцу... Георгию Саакадзе.
Саакадзе обнял Паата, нежно прижал к груди, гладит волнистые волосы. Издали доносятся раскаты труб. (Затемнение).

☆

Общ. пл. Из затемнения. Слышны раскаты труб.
Нодар в комнате раскладывает на тахте боевые доспехи Саакадзе. Дато, застегивая ремни на своем панцыре, поглядывет на дверь. Поспешно входит Саакадзе.
Кр. пл. Он совершенно седой.
I пл. Дато посмотрел на Саакадзе и в ужасе отшатнулся. Нодар словно застыл.

Ср. пл. Саакадзе (тихо): Друг Дато, купи мне черную краску на память о Персии.
Дато: Черную краску?
Саакадзе: Да... Шах не доверяет полководцам, седеющим перед походом. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. Иранское войско выступило в поход.
Ср. пл. С движения аппарата. Впереди на коне Саакадзе. По бокам Карчи-хан и Вердибег. Позади Элизбар, Дато, Нодар и все грузины-оруженосцы. Доносится высокий голос поющего Паата. Все поворачивают головы. Саакадзе придержал коня.
Общ. пл. Идут войска. Далеко на башне Мавританского дворца виден Паата в белой одежде, по сторонам арабы с пиками в руках.
Ср. пл. Паата поет песню «Прощание».
Ср. пл. Саакадзе смотрит на Паата, ветер треплет его черные волосы, он вздыбил коня.
Общ. пл. Конь рванулся и помчался. Иранские войска двинулись галопом за Саакадзе. (Затемнение.)

✲

Общ. пл. Из затемнения. Галопом мчится Андукапар на коне к Метехскому замку. На всем скаку спрыгивает, перепрыгивая ступеньки, взбегает по лестнице. (Шторка.)

✲

Кр. пл. Титр послания:

...«Князья губят Грузию, да поймет, наконец, это царь. Пади ниц перед царем, вразуми его принять мою помощь в объединении Грузии под его скипетром.

Георгий Саакадзе».

I пл. Свиток опускается, открывает молельню. Тэкле сворачивает послание. Перед ней Русудан, переодетая монахиней. Обе взволнованы. На лице Тэкле видны следы слез.
Ср. пл. Тэкле: Нет, моя Русудан, нет. Царь не пойдет на разрыв с князьями. Разве ты видишь царский замок? Нет, это подземелье мое и Луарсаба.
Русудан: Тогда Георгий велел передать тебе другое. Убеди царя немедля покинуть Грузию. Георгий хочет спасти Луарсаба не как царя, а как мужа твоего. Бегите! Завтра может быть поздно.
Тэкле (испуганно вскочила, хватает за руку Русудан): Скорей к Луарсабу!
Общ. пл. Русудан и Тэкле выбегают.
Общ. пл. Русудан и Тэкле бегут по коридору. Бряцанье оружия, крики. Русудан и Тэкле притаились в нише.
Ср. пл. Мимо них с проклятиями и угрозами пробегают за Андукапаром князья.
Тэкле (шепчет): Беги, моя сестра! Здесь Шадиман.
Русудан делает движение к лестнице.
Тэкле: Нет, нет. Через потайной ход. (Убегают.)
Общ. пл. На первом плане стоят Шадиман, Андукапар, Магаладзе, Орбелиани, Цицишвили.
Андукапар: Саакадзе ведет иранские орды отомстить тебе, царь.
Магаладзе (истерически): Погибли, погибли наши замки...
Орбелиани: Зачем я только новый виноградник посадил?
Андукапар: Царь, пока не поздно, проси, помощь у Турции.
Луарсаб: А может просить помощь у единоверной Русии?
Цицишвили: Поздно. Саакадзе уже у порога.
В зал порывисто входит Тэкле.
Ср. пл. Шадиман: Прекрасная царица! Твой прославленный брат идет с персами. Может, покинешь нас, чтобы мы дали врагу достойный ответ.
Тэкле: Если надо, покину. Пусть враг не вторгнется в Грузию.
Ср. пл. Андукапар: Ага! Я говорил, что на троне сидит лисица.
I пл. Луарсаб (схватив жезл): Как осмелился дерзко говорить о царице?
Ср. пл. Луарсаб бросается на Андукапара и жезлом ударяет по голове. Андукапар падает с рассеченной головой. Князья в изумлении отступают. Суматоха. Луарсаб яростно размахивает жезлом.
Шадиман (тревожно): Опомнись, царь!
Луарсаб (в неистовстве с жезлом бросается на князей): Вон, все вон!
Общ. пл. Князья неподвижно стоят на месте. Луарсаб выронил жезл. Обняв Тэкле, порывисто выходит из зала.
Ср. пл. Князья с возмущенными криками подымают Андукапара, сажают его на трон, перевязывают.
Шум, крики князей.
I пл. Шадиман: Тише, князья! Что вы в царском замке шумите, как на майдане? Тише! Этот плебей Саакадзе меня еще не перехитрил.
Вынимает фирман, высоко подымает его. Князья бросаются к фирману.
Кр. пл. Руки Шадимана держат фирман, увенчанный иранским львом с солнцем и мечом.
За кадром голос Шадимана, читающего фирман.
На экране из полусвернутого свитка видны фразы:

«Каждый из князей Грузии может стать для меня, как сын от любимой жены, только выдайте мне царя Луарсаба».

Ср. пл. Шум. Радостные восклицания. Магаладзе целуется с Орбелиани.
Андукапар: Но царь не согласится...
Шадиман: Не согласится? (Обернулся к Колотаури.) Седлать царского коня. (Шторка.)

✲

Общ. пл. Шадиман стоит на коленях перед Луарсабом. В стороне стоит Тэкле.
Шадиман: Царь, я тебя своими руками вырастил. Не я ли твой верный слуга?
Ср. пл. Шадиман (поник, всхлипывает): Спаси свое царство, спаси нашу светлую царицу, спаси всех нас! Грузия гибнет...
Кр. пл. Искаженное ужасом лицо Тэкле.
Слышен голос Шадимана:

— Во имя родины поезжай к шаху.

Ср. пл. Луарсаб: Опомнись, Шадиман. Какой царь-христианин уходил от шахов живым?
Шадиман: Какой? А царь Симон? Баграт? Константин? Не страшись, я пойду с тобой. Во имя Христа. (Широко крестится.) Пожалуешь — шах оценит. Не поедешь — я не ручаюсь за князей. И Саакадзе мстителен...
За кадром отдаленно гудит церковный колокол.
I пл. Тэкле (умоляюще смотрит на Луарсаба): Мой царь, не надо.
Луарсаб (набожно перекрестился). Моя Тэкле, я должен явиться к шаху, иначе он опустошит мое царство.
Тэкле бросается к Луарсабу. Замерли.

Кр. пл. Лицо Тэкле.
Кр. пл. Лицо Луарсаба.
Общ. пл. В комнату входят воины с обнаженными мечами.
Ср. пл. Луарсаб последним усилием воли отстранил Тэкле. Пошел. Тэкле падает без чувств.
Общ. пл. Во дворе небольшой отряд конной княжеской охраны.
Ср. пл. Луарсаб выходит из замка. Он в белой бурке, без оружия. Садится на коня. За ним вскакивает на коня Шадиман, вытирая платком глаза.
Общ. пл. Ворота открываются. Колотаури и шадимановские дружинники окружают царя. (Шторка.)

☆

Ср. пл. Тэкле стоит перед открытыми сводчатыми воротами:

— Прими меня, благочестивая игуменья... Святая Нина да защитит мое сердце...

Старая монахиня скорбно наклоняет голову.
Тэкле переступает монастырский порог.
Ворота медленно закрываются. На них, как на могильной плите, большой каменный крест. (Затемнение.)

☆

Ср. пл. Из затемнения. Саакадзе на коне неподвижен. Лицо его точно застыло.
Общ. пл. Неподвижно иранское войско. В тяжелом безмолвии застыли колонны пехоты и конницы.
Общ. пл. На вершинах гор угрожающе вспыхивают костры.
Ср. пл. Саакадзе тронул коня. Конь медленно входит в реку. Остановился, пьет.
Общ. пл. Саакадзе медленно выехал на грузинский берег. Двинулись Элизбар, Дато, Нодар, оруженосцы-грузины, а за ними лавиной хлынуло иранское войско.
Ср. пл. Рядом с Саакадзе выравнивают коней Карчи-хан и Вердибег. Остановились на берегу.
Карчи-хан: Приказывай, сардар!
Ср. пл. Саакадзе (чертит копьем на песке): Вот гора, Вердибег, обойдешь ее слева из лощины и увидишь замок Андукапара. Преврати его в пепел, а на Шадимана пойду я сам.
Карчи-хан (смеясь): Аллах, зачем мои глаза не увидят, как обрадуется Шадиман твоему посещению?
Саакадзе махнул нагайкой.
Карчи-хан: Сардар, я разобью свой стан в Марткобской долине.
Общ. пл. Гул. Приказания. Иранские колонны под раскаты дудуки и доли двинулись в разные стороны. Вытеснение.
Общ. пл. Саакадзе, Элизбар, Дато, Нодар и оруженосцы-грузины на полном галопе осаживают коней перед замком Шадимана. На всех зубчатых стенах и башнях стоят выхоленные княжеские дружинники, держа наготове копья и самострелы.
Ср. пл. На башенке над воротами реет иранское знамя. Стоит Колотаури.
Колотаури (развернул фирман, громко): Во имя грозного шаха Аббаса замок князя Шадимана Бараташвили неприкосновенен.
Ср. пл. Саакадзе словно застыл на коне, только ярость вспыхнула в глазах. Повернул коня:

— За мной!

Поскакал.
Общ. пл. За ним грузины и войско. Наплыв.

☆

Общ. пл. Из наплыва. Саакадзе, Элизбар, Дато, Нодар и оруженосцы-грузины осадили коней перед замком Андукапара. На всех зубчатых стенах и башнях стоят выхоленные княжеские дружинники, держа наготове копья и самострелы.
Ср. пл. На башенке перед воротами реет иранское знамя. Стоит начальник дружины Андукапара.
Начальник (развернул фирман, громко): Во имя грозного шаха Аббаса замок князя Андукапара Амилахвари неприкосновенен.
Ср. пл. Саакадзе провел железной рукавицей по лбу. Вдруг резко обернулся и встретился со смеющимися глазами Вердибега.
Саакадзе до боли сжал глаза, выпрямился в седле и расхохотался (показывая на замок):

— Видите, друзья, опомнились безумцы. Кто смеет не покориться великому шаху Аббасу?

Саакадзе пристально смотрит на Дато.
Дато (понимающе моргнул глазами): А ты забыл, Георгий, про князей средней Картли?
Саакадзе: Мы заставим и их поднять могущественное знамя Ирана. Юсуф-хан, поведешь войско к Гори. Вердибег, расположишь стан у Мцхета. Заал, Матарс! (выехавшим из рядов оруженосцам-грузинам). Будьте проводниками благородным ханам. (Пристально смотрит на Матарса, Заала, которые понимающе наклонили головы.)
Общ. пл. На первом плане Саакадзе с дружинниками. Вердибег и Юсуф-хан приложили руку ко лбу и сердцу, повелительно взмахнули нагайками и поскакали за Заалом и Матарсом. За ними войско. Внезапно яркое зарево осветило небо.
Общ. пл. Внизу в долине горят деревни. Ползут клубы дыма.
Общ. пл. Саакадзе помчался по дороге через мост. За ним в глубоком молчании скачут Дато и другие азнауры.
Общ. пл. Сумерки. По улицам горящего города мчится Саакадзе. За ним грузины. И, словно преследуя Саакадзе, несутся крики о помощи, вопли, стоны, плач.
Ср. пл. Бегут жители, мычит скот.
Ср. пл. Несутся кони.
Ср. пл. Рушатся дома.
Общ. пл. Саакадзе мчится и ветер вздымает гриву его коня. За кадром возникает страшный вой. Конь Саакадзе шарахнулся. Саакадзе круто повернул, съехал с бугра. Из-за поворота выехал на коне одноглазый хан. За ним сарбазы копьями гонят огромные толпы народа.
Ср. пл. Мимо Саакадзе идут женщины, дети, старики, молодые в разодранных одеждах, с распущенными волосами, босые. Точно призраки надвигаются на Саакадзе люди с широко раскрытыми глазами.
Вдруг кто-то закричал:

— Георгий Саакадзе!

Общ. пл. И сразу понеслись вопли.

— Георгий Саакадзе, спаси нас! Спаси!

С криками, мольбой, рыданиями повалились женщины перед конем Саакадзе.
Ср. пл. Какая-то девушка цепляется за его стремя. Худой мальчик повис на шее коня Саакадзе. Безмолвный крестьянин прижался к его сапогу.
Ср. пл. На фоне воплей и стонов шепчутся азнауры.
Дато: Не могу. Рука сама тянется к оружию.
Нодар: Тише! Георгий знает, что делать.

Элизбар: Может и знает, но я с этого дня плюю на свои руки.

Ср. пл. Саакадзе (с нарочитой небрежностью): Куда гонишь народ, Ага-хан?

Одноглазый хан: По приказу шаха Аббаса в Иран. А на их земли придут персиане. Богатая страна, Грузия, сардар. Шелк, виноград, баранта обогатит шах-ин-шаха и иншаллах ханов.

Саакадзе оглянулся на сумрачных друзей, рука его судорожно сжала эфес, но он быстро отдернул руку.

Одноглазый хан (не обращая внимания на мольбу и вопли): Что донести до уха шаха Аббаса?

Саакадзе: Донеси, что все смолкло перед его грозным именем и что Георгий Саакадзе всегда верен своему слову.

Общ. пл. Сарбазы копьями, нагайками и палками отгоняют от коня Саакадзе народ.

Ср. пл. Из гущи толпы поднялась высокая старуха с распущенными седыми волосами.

Старуха (подняла руки к небу): Будь проклят ты, Георгий Саакадзе. Будь проклят день, когда родила тебя мать.

Общ. пл. Саакадзе круто повернул коня и, точно гонимый, понесся вперед. (Затемнение.)

Общ. пл. Из затемнения. Ночь. Персидский стан в Марткобской долине. Из шатра Карчи-хана доносится грузинская застольная песня «Мравелджамиер».

Саакадзе подскакал, спрыгнул с коня и бросился к шатру Карчи-хана.

Ср. пл. Часовые с пиками отступили с раболепным поклоном. Саакадзе откинул полы шатра.

Кр. пл. В изумлении он видит:

Ср. пл. Шадимана, Андукапара, Цицишвили, Орбелиани, Магаладзе и других князей, одетых в персидские одежды. Головы князей украшают богатые тюрбаны. Князья, поджав по-персидски ноги, пируют вместе с ханами.

I пл. Саакадзе отпрянул назад, железной рукавицей вытер выступивший на лбу пот. Медленно двинулся вдаль.

Общ. пл. С движения. Саакадзе одиноко бродит по обгоревшему городу.

Мохнатая старая собака, жалобно визжа, приниженно подползла к Саакадзе. Он погладил мокрую шерсть.

Общ. пл. Луна, раздвинув тучи, выглянула на безмолвную долину.

Общ. пл. Саакадзе подходит к древнему дубу. Вокруг дуба валяются сломанные стрелы, щиты, шашки, кинжалы.

I пл. Саакадзе поднимает голову.

Общ. пл. Панорама. На ветвях качаются тринадцать повешенных грузин. Мутные пятна луны скользят по мертвым лицам.

I пл. Саакадзе отшатнулся.

I пл. Прямо на него мертвыми глазами смотрит Бадри. На груди Бадри кусок черной кожи с белыми буквами: «Не потому, что собаки, а потому, что грузины».

Кр. пл. Саакадзе неподвижно смотрит на надпись.

Общ. пл. На первом плане неподвижный Саакадзе. Слышен конский топот. Прямо на Саакадзе мчится всадник в бурке и башлыке.

Ср. пл. Всадник сдергивает башлык — это Русудан, она в исступлении бросается к Саакадзе, обнимает его. Почти плача:

— Георгий! Я всюду ищу тебя, спеши в Уплисцихе. Что происходит? Персы разрушают Телави, горит Мцхета, народ кипит ненавистью к тебе. Захватили Кливидзе и отца Трифилия, их могут растерзать.

Ср. пл. Саакадзе рванулся, вышел из кадра, за ним Русудан. (Затемнение.)

☆

Общ. пл. Из затемнения. Дремучий лес. Под огромной чинарой истерзанные Кливидзе и Трифилий. Они полуобнажены, их руки связаны. Гул толпы.

Старик крестьянин (гневно): Скажи перед народом правду!

Ср. пл. (Размахивая кулаком перед лицом Кливидзе): Еще в Персии, проклятый, знал.

Голоса: Знал? Знал об измене Саакадзе?

Кливидзе: Слепые кроты? Черти! А коней, кто вам дал? Хлеб? Оружие?

Гул, возмущенные возгласы:

Подавитесь своим оружием! Сам слепой крот! Не видел, как в Персию народ гнали. Э-хэ. На дерево. Повесить их.

Ср. пл. Седобородый ополченец (бросается к Трифилию): А ты христопродавец: одной рукой народ крестил, другой золото от шаха брал!

Трифилий: Во имя бога, опомнитесь!

Общ. пл. Разъяренная толпа с криками: «Повесить», «Повесить» хлынула к Кливидзе и Трифилю, накинула им на шеи петли и поволокла к дереву.

К толпе стремительно подскакал Саакадзе. От изумления народ замер. Саакадзе вмиг рассек шашкой веревки, освободил Трифилия и Кливидзе.

Ср. пл. Народ в напряженном молчании смотрит на Саакадзе.

Седобородый ополченец (выступая вперед): Георгий, прямо скажи, с чем пришел...

Ср. пл. Саакадзе (соскочил с коня, бросил к ногам крестьян оружие, шлем. Сурово): Усомнились во мне? Так судите меня! Пришел к вам, как воин к воинам, сказать горькую правду.

Сдержанный гул прокатился по лесу.

Кливидзе (яростно): Ничего не жалел для вас Георгий. Сына оставил...

Саакадзе властно поднял руку. Кливидзе замолк.

Ср. пл. Крестьяне и ополченцы сдержанно зашептались.

Седобородый ополченец (сдвинул нависшие брови): Знаем твое сердце, Георгий, только напрасно с персами пришел, врагу нельзя верить.

Саакадзе помрачнел, обвел глазами всех, опустил голову на грудь.

Все сурово молчат.

Общ. пл. Дряхлый старик поднял меч Саакадзе, поцеловал и молча протянул Саакадзе.

Молодой крестьянин схватил под уздцы коня. Ополченец с перевязанной головой поднял шлем.

Ср. пл. Саакадзе (одел меч): Народ прав. Но рука моя все еще может отомстить за пролитую кровь в отечестве моем. Да не будет в Грузии власти иранской.

Радостный гул. Возгласы.

Седобородый ополченец: Твои слова передадим народу.

I пл. Саакадзе: Отец Трифилий! Азнауры! И вы, народ, помогите мне. Жду вас в Марткобской долине.

I пл. Седобородый ополченец: Думаю, придем мы или до рассвета или никогда... (Затемнение.)

☆

Общ. пл. Из затемнения. Спящий иранский стан. Полночь.

Общ. пл. На первом плане крупно шагает Саакадзе. Мерцает светильник. Дато сидит, закутавшись в бурку. В шатер вошел Элизбар.

Элизбар: Не идут, батоно.

Саакадзе снова молча зашагал. Дато еще плотнее закутался в бурку.

Общ. пл. Наплыв. На первом плане сидит Саакадзе, опустив голову на руки, около него догорает светильник. Входит оруженосец.

I пл. Дато и Элизбар вопросительно посмотрели.

I пл. Оруженосец отрицательно покачал головой и вышел.

Общ. пл. Саакадзе встал, широко зашагал.

Саакадзе: Персов я разъединил. У Карчи-хана осталось тысяч семьдесят. Если все придут, у меня будет тысяч двадцать пять.

В кадр врывается протяжный призыв муэдзина.

Общ. пл. Спящий стан. Молчаливые отроги гор.

Ндп.: *«Так тянулась ночь. В этом шатре трепетно билось сердце всей Грузии. Приход вооруженного народа решал судьбу страны».*

Ср. пл. Саакадзе ходит. Остановился. Вновь прошелся, сел в глубокой задумчивости. Мрачен Дато. Напряженное молчание.

Дато: И Зураб не идет.

Саакадзе: Нет, Зураб не изменит, придет.

Ср. пл. Входит второй оруженосец. Шепчет в полумгле с дрожью в голосе:

— Не идут, батоно.

Дато (недоуменно): Что делать? Уже светает.

I пл. Светильник догорает.

Общ. пл. С наездом на средний. Вбегает Нодар, шатаясь от усталости. Упал на табурет, схватил обеими руками кувшин, жадно пьет. Вода, булькая, стекает на латы Нодара.

Нодар: Вся... (пьет, захлебываясь) Марткобская... долина (жадно пьет)...

Саакадзе с силой схватил Нодара за плечо, привлек к себе, смотрит в глаза.

Нодар:...окружена. Пришли.

За кадром грохот тысячи мечей, ударивших о щиты. Саакадзе порывисто, поспешно надевает шлем, вышел из кадра. За ним Элизбар, Нодар и оруженосцы.

Общ. пл. Грузинское войско кольцом сдавило Марткобскую долину: здесь карталинцы, хевсуры, пшавы, мтиульцы. Народное ополчение. Среди них Кливидзе, Зураб, Автандил. Все неистово бьют мечами о кованные щиты, создавая иллюзию наступления огромного войска.

Общ. пл. К шатру Карчи-хана прискакал Саакадзе, за ним Дато, Нодар и оруженосцы.

Ср. пл. Карчи-хан, выскочив из шатра, рванулся к Саакадзе:

— Именем шаха, что происходит?

Саакадзе: Месть за вероломство.

Карчи-хан (вынул медаль шаха Аббаса, высоко поднял): Шах Аббас дал мне власть...

Саакадзе выхватил копье у Нодара, пронзил копьем Карчи-хана и сейчас же схватились грузины с иранцами из свиты Карчи-хана.

Саакадзе (бросая Карчи-хану в лицо медаль шаха Аббаса):

Возьми с собой эту медаль в рай Мохаммеда. Она тебе там пригодится.

Общ. пл. В стане паника. Тревожно ржут кони. Ревут верблюды. Крики сарбазов: Алла! Алла! Ваша! Ваша! потрясают воздух.

Какофония звуков.

Общ. пл. С движения. Мчится за Кливидзе и Автандилом азнаурская конница и народное ополчение. Иранцы, повернув, поспешно отхлынули. Бегут на аппарат, за ними скачет Кливидзе.

Кливидзе (весело кричит персам): Эй, курдюки, где у вас лицо?

Ср. пл. С движения аппарата. За Зурабом хлынули на равнину княжеские дружины.

Общ. пл. Саакадзе на первом плане, осадил коня перед азнаурами.

Саакадзе: Азнауры. Врагов не считать. Нападать и побеждать. Раздались воинственные крики. Саакадзе повернул коня, улыбнулся Автандилу и поскакал. За ним ринулись азнауры.

Общ. пл. Из-за горы на войско Зураба обрушилась конная лавина мазандаранцев. Лес сабель и копий заполнил весь кадр.

Шквал криков: Алла! Алла!

Впереди, неистово размахивая ятаганом, врезался в арагвинцев молодой хан.

Общ. пл. Залпы иранских пушек.

Ср. пл. Метательные машины выбрасывают каменные ядра.

Общ. пл. Яростная схватка. Хевсуры, пшавы, арагвинцы, выставив щиты, сдерживают лавину иранских войск.

Ср. пл. В середине Зураб отчаянно рубится. Кричит:

— Пусть один опрокинет сотню, а сотня победит тысячу.

— Ваша!

гремит в ответ.

Общ. пл. Залп закрывает дымом конницу. Мазандаранская конница за молодым ханом опрокинула левый край Зураба.

Ср. пл. Зураб окружен рослыми всадниками. Отчаянно защищается.

I пл. Саакадзе обернулся, видит...

Общ. пл. ... занесенный над головой Зураба ятаган молодого хана.

Саакадзе вмиг прорвался к Зурабу. Саакадзе рубится, отсек голову хану.

Иранцы в страхе разбегаются.

Ср. пл. Саакадзе: Брат мой, ты ранен?

Зураб: Спасибо, друг. Ты мне спас жизнь.

Ср. пл. Трифилий, размахивая шашкой, врезался в гущу мазандаранцев, волосы его развеваются, глаза горят ненавистью.

Он жадно рубится:

— Слава христу! Мы добрались до врага.

— Алла! Алла!

кричат мазандаранцы.

Общ. пл. Мазандаранцы теснят церковное войско.

Ср. пл. Кливидзе с азнаурами врезался в сечу.

Кливидзе: Эй, богомольцы! Что у вас в руках, шашки или свечи?

Церковное войско взревело:

— Нашими свечами, азнаур, ведьма подавится!

Начинается сеча.

Общ. пл. Грузины теснят иранское войско.

Общ. пл. В этот момент на равнину хлынули за Вердибегом свежие силы — курдская конница, исфаганцы в белых бурнусах, шахская гвардия. Заполнили всю равнину.

Общ. пл. Саакадзе подскакал к народному ополчению.

Саакадзе (седобородому): Пора!

Густой массой ополченцы бросились к лощине. Бегут. Крики. Лязг оружия. Топот коней.

Общ. пл. За ними в погоню устремились курдская конница и исфаганцы. Выкрики:

— Алла! Алла!

Общ. пл. Узкая лощина. Народное ополчение стремительно пронеслось через лощину. В лощину ворвались озверелые исфаганцы и курды. Одновременно на всех выступах точно выросли ополченцы.

Ср. пл. Седобородый взмахнул копьем.

Общ. пл. В воздухе промелькнули гигантские сети. Одна за другой падают сети на исфаганцев и курдов.

Общ. пл. В сетях бьются, точно рыба, налетевшие друг на друга иранцы. Путаются кони.

Ср. пл. Падают. Ломаются копья. Вопли. Дикие выкрики. Стоны.

Ср. пл. Седобородый вновь взмахнул копьем.

Общ. пл. И ополчение обрушилось на иранцев.

Ср. пл. За кадром шум боя. В густом кустарнике прячутся два всадника — Это Зураб и Колотаури. З у р а б читает послание:

...«Возвращением тебе, Зураб, спорных земель кончается вражда между нашими фамилиями».

I пл. В руках Зураба развернутое послание. З у р а б продолжает читать:

...«Победа над иранцами приближает Саакадзе к трону и власти»...

Кр. пл. Экран заполняет текст послания, слышен голос читающего З у р а б а:

...«Княжеская власть может рухнуть. Спасение только в объединении князей и в гибели Саакадзе.

...Высший княжеский совет ждет тебя. Незыблемы тысячелетние устои княжества. Они освящены богом и церковью. Бойся остаться за рубежом сил наших.

Ш а д и м а н».

I пл. Зураб сворачивает свиток.

К о л о т а у р и: Поспеши, князь!

Ср. пл. З у р а б: Не таков Зураб Эристави, чтобы покидать поле битвы.

Общ. пл. И, повернув коня, поскакал.

Навстречу ему нарастает гул боя.

Общ. пл. За Саакадзе мчится построенная треугольником азнаурская конница с копьями наперевес и с самострелами за плечами.

Общ. пл. Навстречу с конной колонной шахской гвардии несется Вердибег. Развеваются плащи со «львом, солнцем и мечом».

Ср. пл. С а а к а д з е на всем галопе взмахнул мечом:

— Пора!

Общ. пл. Азнаурская конница стремительно повернула влево.

Ср. пл. Вмиг все сбросили с плеч самострелы.

I пл. Застучали кремни, поджигают стрелы.

Общ. пл. Тучи стрел с подожженными длинными хвостами взметнулись в небо и огненным смерчем пронеслись через весь кадр.

Общ. пл. Огненный ливень падает на войско Вердибега...

Общ. пл. ...на иранские обозы...

Общ. пл. ...верблюды с тюками, стога сена...

Общ. пл. Море пламени взметнулось над равниной. Рев верблюдов, ржание коней и вопли потрясают воздух. Все смешалось в клубах дыма и огня.

Общ. пл. К Саакадзе и Кливидзе, наблюдающим с холма за боем, на взмыленном коне прорвался Б а а к а:

— Георгий, что медлишь?

Ср. пл. Б а а к а: Шадиман стягивает к своему замку княжеские войска. К нему уже прибыл царевич Симон. Ждут Вердибега с пушками.

К л и в и д з е: Собачья шкура приросла к их душе. Надо разбить их, пока они не объединились.

Общ. пл. Саакадзе рванул коня, за ним скачет Кливидзе.

Ср. пл. Саакадзе врезался в гущу врагов, копье сломалось, он его выкидывает.

I пл. Кливидзе подал другое, Саакадзе разит им во все стороны.

I пл. Он весь обрастает стрелами, в колчугу врезается одна, другая, третья.

Ср. пл. Иранцы в страхе шарахаются от Саакадзе, исчезают в клубах дыма.

I пл. У Саакадзе ломается второе копье. Нодар подает ему третье.

Ср. пл. В Саакадзе летят со всех сторон стрелы, падают удары, но он неуязвим. Ломается третье копье, Элизбар подает ему лахти. Ломается и лахти.

Общ. пл. Саакадзе в неистовстве, как вихрь, несется по горящей равнине, не давая никому пощады.

Ср. пл. С движения аппарата. Скачет Саакадзе, рядом с ним Дато.

С а а к а д з е: Если меня убьют, прикрой мое тело буркой... и ни слова о моей смерти... пусть битва продолжается.

И, сбросив с себя «анчхабери», с открытой головой понесся вперед.

Кр. пл. Окровавленное лицо Саакадзе страшно, глаза горят, волосы развеваются.

Общ. пл. Все смешалось в клубах дыма и в огне: стоны, уханье, свист, вопли, ржанье, лязг, крики:

— Алла! Алла! Саакадзе! Саакадзе!

Сарбазы в панике разбегаются во все стороны от Саакадзе.

Ср. пл. В панике люди и кони давят друг друга.

Ср. пл. Копья и клинки ломаются о щиты.

Ср. пл. Саакадзе вырвал у знаменосца иранское знамя.

Кр. пл. Разъяренное лицо Саакадзе, вдруг он увидел Вердибега.

Общ. пл. Вердибег в ужасе скачет.

Ср. пл. Саакадзе бросает знамя наземь и мчится вдогонку.

Кр. пл. Стремительно проносящиеся через экран копыта коней рвут в клочки иранское знамя. Мелькают под копытами на знамени «лев, меч, восходящее солнце».

Ср. пл. Панорама с движения. Саакадзе преследует Вердибега, догнал. Привстал на стремени, занес меч.

I пл. Резкий удар. Лязг стали. Вердибег подставил щит.

Кр. пл. Рубит изо всех сил Саакадзе.

Ср. пл. С яростью защищается Вердибег, с него падает шлем. Со всех сторон на помощь Вердибегу несутся разъяренные иранцы.

Саакадзе на скаку снес голову Вердибегу.

Ср. пл. Вырвался, скачет Саакадзе, рубит направо и налево бегущих в панике иранцев.

Общ. пл. Гремят трубы, бьют барабаны, реют знамена. Тяжелый гул конских копыт потрясает равнину. Знамя Грузии сверкает в лучах. На кольчугах и клинках брызгами разлетается солнце.

Слышатся выкрики:

— Алла! Алла!

— Победа! Победа!

☆

Общ. пл. Граница Ирана и Грузии. Каменный обелиск. С разгона в реку бросаются остатки иранского войска. На верблюдах, конях переплывают вплавь. Цепляются друг за друга, тонут.

Общ. пл. Саакадзе на всем скаку вынесся на речной выступ.

Ср. пл. Гладкая река и только на поверхности колеблется плащ со «львом, солнцем и мечом».

I пл. Саакадзе (пристально вглядывается в сторону Ирана): Прости, Паата. Прощай, мой сын.
Доносятся глухой гул, смех, песни.
Общ. пл. Долина, переполненная воинами и народом. Песни, смех.
Ср. пл. С движения. Аппарат движется по лагерю. Мимо раненых, перевязанных, но кругом слышится счастливый, веселый смех.
Положив голову на камень, спит богатырским сном рослый дружинник, еще сжимая шашку в руке. Арбы подвозят огромные винные кувшины, бурдюки. Крестьянки наливают воинам вино. Музыка, бубны и барабаны отбивают ритм «лекури». В кругу танцуют воины.
Общ. пл. Женщины увлекают Русудан в круг. На первом плане старуха просит:

— Ради победы, Русудан, покажи, как танцует жена Георгия Саакадзе.

Русудан взмахнула руками и поплыла по кругу.
Общ. пл. На выступе Саакадзе, Нодар, Элизбар. Нодар чистит коня Саакадзе, Элизбар подтягивает ремни на панцыре Саакадзе.
Ср. пл. Сквозь кусты бесшумно просунулся старый иранец, которого мы видели в тронном зале шаха Аббаса.

— Великий Моурави, прими подарок от шаха Аббаса.

Бросив к ногам Саакадзе грязный мешок, он мгновенно исчез. Что-то гулко стукнуло.
Кр. пл. Лицо Саакадзе полно ужаса. Он колеблется. Тяжело нагибается...
I пл. ...к мешку. Дрогнувшей рукой дернул тесьму, и отшатнулся. Из мешка выглянула голова Паата.
Ср. пл. Нодар упал, судорожно сжался. Саакадзе опустился на колени. Наклонился, отбросил со лба Паата черную прядь. Смотрит.
Элизбар судорожно обхватил шею коня. Нодар осторожно накрыл мешок плащом Саакадзе. Саакадзе, не двигаясь, продолжает смотреть на мешок.
Общ. пл. Рукоплещут в такт танцу крестьянки. Рукоплещут дружинники и крестьяне. Рукоплещет радостный Дато, Автандил, Русудан плывет мимо них.
I пл. С движения аппарата. Словно не живая, танцует Русудан, увидела Автандила.
Кр. пл. Восторженное лицо Автандила наплывом сменяется на лицо Паата.
I пл. На лице Русудан дрогнули губы. И не то смеется Русудан, не то плачет.
I пл. Саакадзе, погруженный в глубокую думу, внезапно тревожно обернулся:

— Нодар, поспеши к Русудан. Выбери дружинников, и пусть ночь застанет вас на пути к Носте.

Ср. пл. Нодар с поникшей головой молча уходит.
Общ. пл. Кливидзе (осадил коня, потрясенный): Георгий, Зураб увел свои дружины.
Саакадзе (вздрогнул): Увел? Собери азнауров! Передай им слова Баака.
Кливидзе круто повернул коня, поскакал.
Ср. пл. Подошедший Трифилий (отводя глаза от Саакадзе): Католикос повелевает мне немедля вернуться с войском.
Саакадзе (качнулся, словно из-под ног его уходит почва. Сдержанно): Католикос нарушил обещание.
Трифилий: Шадиман обещал неприкосновенность церкви и большие земельные наделы.
I пл. Саакадзе: И вы за клочок земли продаете сатане душу?
Трифилий: Ты прав, Георгий, но я монах и должен покориться католикосу.
Ср. пл. Саакадзе резко откидывает плащ, молча указывает на мертвую голову Паата.
Трифилий (отшатнулся. Глаза его полны ужаса. Он простер руки к небу): Спаси, господи!
Трифилий опустился на колени и до земли поклонился Саакадзе.
Саакадзе: Прошу, возьми и похорони в храме.
Трифилий дрожащими руками заворачивает голову Паата в белый плащ.
Кр. пл. Саакадзе вытирает ладонью лоб.
Ср. пл. Трифилий, опустив глаза, медленно уходит.
Саакадзе смотрит вслед. Порывисто бросается вперед, прислоняется к дереву. Он видит...
Общ. пл. ... быстро удаляющегося на коне Трифилия. За ним скачущего церковного знаменосца. И вдалеке в вечерней мгле уходящее церковное войско с блекло горящими факелами.
Общ. пл. Перед Саакадзе словно выросли азнауры. В глубоком молчании ждут.
Ср. пл. Кливидзе: Триста азнауров ждут твоего слова, Георгий.
I пл. Саакадзе: Я больше не имею права жертвовать народом. Мы же, азнауры, поклялись не щадить свою жизнь во имя родины. Но кто не хочет следовать за мной, я не оскорблю его упреком.
Ср. пл. Автандил: На замок Шадимана!
Возгласы: На замок Шадимана! На замок!
Общ. пл. Саакадзе повернул коня. Автандил и все азнауры понеслись во тьму. Зарокотал рог, заполняя весь кадр.
Общ. пл. Рокочет рог. Слуги широко распахивают двери. Зал замка Шадимана, переполненный молодыми, старыми князьями в разнообразных праздничных одеждах.
Ср. пл. Шадиман, стоя перед Симоном, торжественно продолжает:

— Царевич Симон, покровительство Ирана над Грузией нерушимо...

На возвышении в золоченом резном кресле сидит царевич Симон. Справа от него иранская свита. Слева духовенство.
I пл. Шадиман (продолжает): ...Мы, князья Грузии, возводим тебя на престол, но раньше царевич Симон должен присягнуть князьям в верности. Помни: царь и князья, а не царь и азнауры.
I пл. Симон как затравленный озирается.
За кадром возникает тревожный рокот трубы.
Общ. пл. Над пропастью высится многобашенный замок Шадимана Бараташвили. На сторожевой башне замка сигнальщик, вглядываясь вдаль, трубит тревогу.
Общ. пл. К замку стремительно мчится Саакадзе с отрядом азнауров. Мелькают лица Саакадзе, Автандила, Дато.
Ср. пл. Вал. Пушки. Колотаури взмахнул саблей. Залп.
Ср. пл. Падают азнауры. Ядро раздробило Дато руку. Он подхватывает шашку левой рукой.
Общ. пл. Саакадзе, Автандил, Кливидзе, Дато, Элизбар, азнауры спешились. Бросили коней. Подняв щиты, образовали пирамиду. По плечам и щитам взбираются к выступу, где стоит большая иранская пушка. Тучи стрел летят в азнауров.
Ср. пл. Упал Дато, пораженный стрелой.
Общ. пл. На зубчатых стенах паника. Мечутся князья. Княжеские дружинники дрожащими руками наводят самострелы.
Ср. пл. Андукапар и Магаладзе в бешенстве смотрят на Шадимана. Шадиман беспокойно вглядывается вдаль.

Общ. пл. Все выше на выступ взбирается Саакадзе с азнаурами, осыпаемый тучей стрел и копий.

Ср. пл. Андукапар в ярости целится в Саакадзе.

Ср. пл. Автандил вскарабкался на верхний щит, быстро вскинул лук, спустил тетиву.

Общ. пл. Стрела вонзилась в Андукапара. С высокой башни падает Андукапар.

Крики азнауров: Победа! Победа!

I пл. Саакадзе наводит пушку на башню, где стоят князья.

Ср. пл. Шадиман, за ним князья, шарахнулись в сторону.

За кадром возникает топот тысячи коней.

Ср. пл. Саакадзе резко обернулся. Он видит...

Общ. пл. ...Зураба и за ним галопом несущуюся к замку конницу, окружающую подножие скалы, на которую взбираются азнауры.

Ср. пл. Автандил (радостно): Дядя Зураб! Дядя Зураб подоспел!

Ср. пл. Зураб взмахнул мечом и...

Общ. пл. ... тысячи стрел полетели в азнауров.

Общ. пл. Азнауры, отстреливаясь, с отчаянием устремились наверх.

Ср. пл. Схватился за камень Саакадзе, подтянулся вверх. Упал шлем, ветер взметнул его волосы.

Ср. пл. Падает Кливидзе, падает Элизбар, падают азнауры, которых мы видели с начала до конца фильма.

Общ. пл. На площадке башни вновь появляется улыбающийся Шадиман. Повеселевшие князья следят за приступом. Дружинники мечут стрелы и копья. Сбрасывают бревна, камни.

Общ. пл. В спину азнауров летят стрелы Зураба.

Общ. пл. Автандил натянул тетиву, целится в Шадимана.

I пл. Зураб схватил самострел, спустил тетиву.

I пл. Летит стрела. Стрела вонзается в Автандила. Зашатался Автандил.

Ср. пл. Падает со щита на ствол пушки. Саакадзе медленно проводит по лбу рукой. Осыпаемый тучами стрел и со стороны замка и со стороны Зураба, с конницей устремившегося к замку, Саакадзе склонился над Автандилом, снимает с него шлем, пригладил волосы. Летят стрелы. Саакадзе ничего не замечает. Он тихо говорит:

— Мой Автандил... Мой Паата...

Осторожно снимает с пушки Автандила, кладет на камни и вдруг резко вырвал у азнаура запальник, приложил к пушке. Выстрел.

Общ. пл. Ядро с грохотом ударило в стену башни. Выпали камни и из широкой трещины медленно, словно кровь, стекает песок.

I пл. Саакадзе (обернулся, указывает рукой на замок): Э-э, грузины. Кто сказал — князья неуязвимы. Смотрите: неважно, когда падет зверь, важно, что он смертельно ранен.

Общ. пл. По скату с башенной площадки с грохотом обвалились камни. Лавиной скатываются по отрогам, засыпая азнауров.

Замок Шадимана медленно уходит в седые клубящиеся туманы. Над бездной виден один Саакадзе. (Наплыв.)

✲

Общ. пл. Видно поле, усеянное воинами, конями и обломками оружия. Безмолвие. Из глубины по мертвому полю идет на аппарат Саакадзе с мечом и щитом. Возникает симфония.

Ср. пл. С движения. Идет Саакадзе.

1-й умирающий ополченец (приподымается): Тридцать лет ты сжимал этот меч.

2-й ополченец (приподымается): Тридцать лет ты боролся за родину.

3-й ополченец (приподымается): Нет в Грузии камня, не политого твоею кровью.

Идет Саакадзе, устремив взор вперед:

— Друзья мои! Мои братья! Я исполнил все, что требовала честь грузинского народа, но я не успел приступить к тому, чего требовало его счастье.

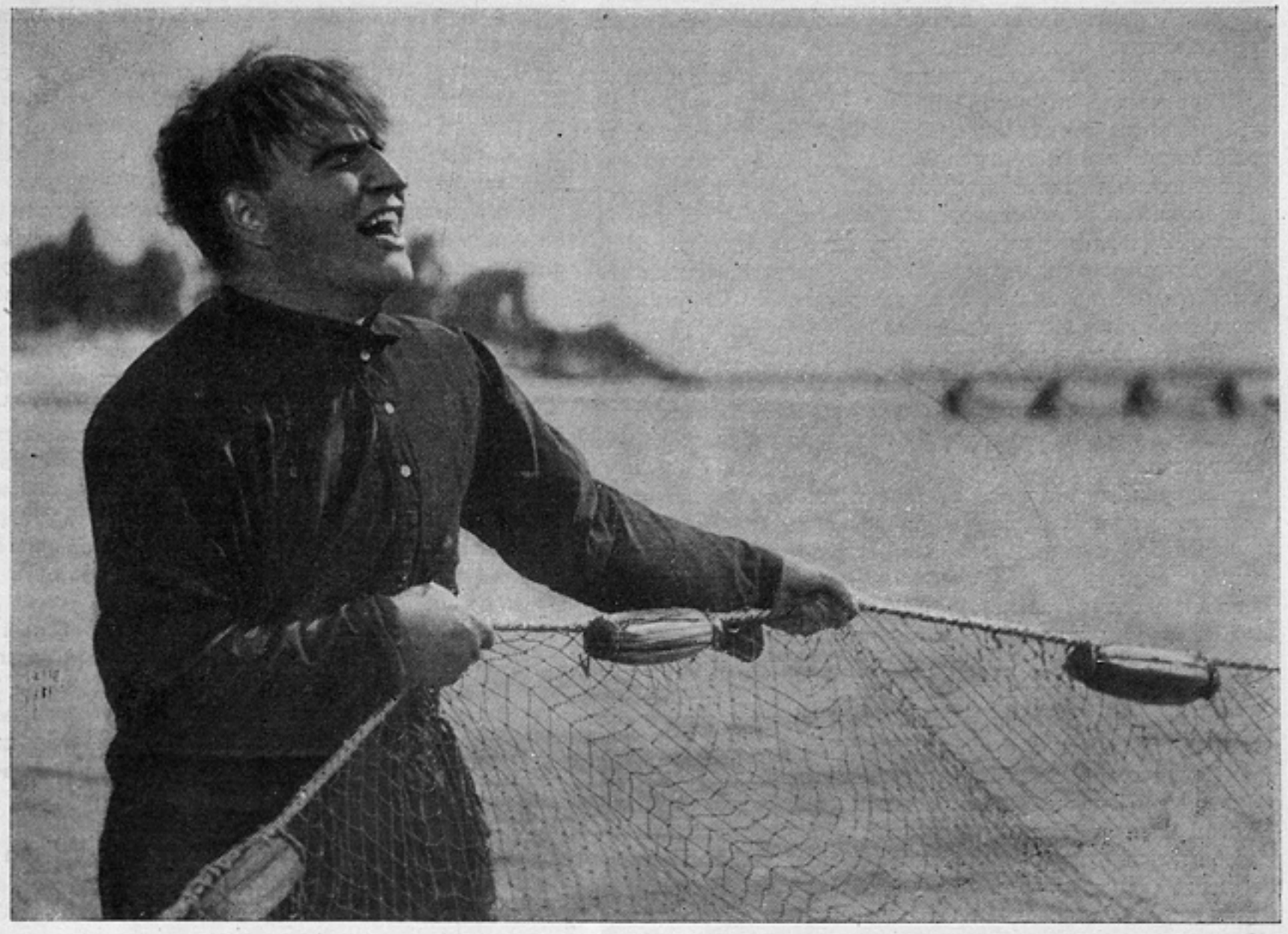
Общ. пл. Идет Саакадзе и на фоне, на гребнях гор возникают силуэты ополченцев.

Клубящийся туман, словно уходящие века, закрывает весь кадр. (Наплыв.)

Кр. пл. Из наплыва. И в кадре, заполняя весь экран, остается только меч и щит Саакадзе, на котором девиз:

«Счастлив тот, у кого за родину бьется сердце».

(Затемнение.)



Человек подвига

Л. Левин

В фильме Валерий Чкалов показан такой эпизод: краснокрылый чкаловский самолет на большой высоте летит над Канадой. Нехватает кислорода. Бледный Беляков лежит, закрыв глаза. Чкалову плохо. Машину ведет Байдуков, поэтому кислородная маска предназначена только для него. Но он срывает с себя маску и протягивает ее Чкалову, который едва держится на ногах. Чкалов с гневом приказывает ему тотчас же надеть маску.

Беляков лежит в глубоком обмороке. В эту минуту начинает работать радио. Чкалов с трудом приводит Белякова в чувство. «Пойдем, Саша, зовут», — говорит он летчику-радисту. Ослабевший Беляков принимает радиограмму. Товарищи Сталин, Молотов, Ворошилов, Жданов желают летчикам успеха, спрашивают, каково самочувствие экипажа.

Наступает короткое молчание. Лицо Чкалова в крови. Беляков полулежит возле аппарата, закрыв глаза. «Передавай», — торопливо говорит ему Чкалов. — «Спасибо... Самочувствие прекрасное... Все в порядке...». Собрав последние силы, Беляков передает эти слова в далекую Москву.

Этот эпизод, несомненно, принадлежит к числу самых удачных эпизодов фильма. В нем, пожалуй, ярче всего выразилось то стремление к суровой, а подчас и жестокой жизненной правде, которое составляет главное достоинство сценария, написанного Г. Байдуковым, Д. Тарасовым и Б. Чирсковым, и делает фильм, поставленный М. Калатозовым, выдающимся явлением нашей кинематографии.

Основной темой советского искусства все более становится тема подвига, которую подсказывает искусству сама действительность. С каждым днем все умножаются примеры подвигов, которые совершаются советскими людьми на самых разнообразных участках общего фронта борьбы. Некоторые из этих подвигов становятся известными всей стране. Наряду с подвигами военными страна отмечает подвиги, совершенные людьми социалистического труда, людьми науки, техники, искусства.

Однако, подходя к изображению подвига, наше искусство далеко не всегда идет правильными путями. Слишком часто в произведениях нашей драматургии и в особенности кинодраматургии героический подвиг предстает как нечто необыкновенно легкое и не встретившее на пути своего осуществления никаких серьезных трудностей.

Авторы подобных сценариев, видимо, считают, что, изображая подвиг как не сложное дело, не требующее от человека особенного напряжения, они подчеркивают доблесть советских людей, для которых не существует непреодолимых трудностей.

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото: засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

На самом же деле такие фильмы только принижают значение подвигов. Для советских людей действительно не существует непреодолимых трудностей, но это вовсе не значит, что самих трудностей для них не существует.

Героические подвиги Валерия Чкалова и его товарищей известны всему миру. Перелеты Чкалова, навсегда вошедшие в историю мировой авиации, были сопряжены с преодолением таких трудностей, которые казались непреодолимыми целым поколениям летчиков. Поэтому показать Чкалова во весь рост, изобразить могучую силу его натуры, значит прежде всего раскрыть трудности блистательное преодоление которых сделало Чкалова героем, известным всему миру.

Это обстоятельство было хорошо понято еще авторами сценария. Они сделали очень много для того, чтобы со всей правдивостью показать нечеловеческие подчас трудности, с которыми пришлось иметь дело Чкалову и его товарищам.

Впрочем, в сценарии имеется один эпизод, который внушал в этом смысле серьезные опасения. Добившись у директора авиационного завода разрешения испытать новый самолет, Чкалов разбивает эту машину. Когда к самолету, над которым еще стоит легкое облако пыли, подбегает Орджоникидзе, из-под обломанных плоскостей крыла подымается Чкалов и с восторгом восклицает: «Хо-о-рошая машина!». Можно подумать, что летчик-испытатель вернулся из увеселительной прогулки, а не упал с самолетом с огромной высоты!

Неудачная в сценарии, эта сцена еще более неудачна в фильме. Падение самолета снято оператором А. Гинцбургом отлично. Динамика эпизода усилена параллельным стремительным движением автомобиля, в котором мчится к месту катастрофы Серго Орджоникидзе. Полная напряженного движения сцена завершается появлением Чкалова, который неторопливо выбирается из-под обломков самолета. В этой сцене ощущается некая тенденция превратить Чкалова в человека, которому все нипочем.

К счастью, тенденция эта нисколько не характерна для фильма в целом. Наоборот, изображая полеты Чкалова, и в особенности его знаменитый американский перелет, авторы фильма очень убедительно показывают трудности, с которыми они были сопряжены.

Превосходная сцена поединка двух истребителей заканчивается тем, что у самолета Чкалова отказывается работать правое колесо шасси. Следует фейерверк фигур высшего пилотажа. Вся эта большая сцена снята и смонтирована мастерски.

В очень многих фильмах обаяние главного героя держится не на прямом изображении того дела, которому он посвятил свою жизнь, а на обыгрывании всевозможных боковых деталей чисто бытового характера. Образ Чкалова этих деталей лишен. Когда Чкалов узнает, что перелет ему запрещен, он с тоской спрашивает у Пал Палыча: «Что же мне делать, Паша?» Пал Палыч неуверенно отвечает ему: «Ну, значит, будет всякая партийная работа...» Чкалов горячо отвечает на это: «Летать — вот моя партийная работа». Летать — для Чкалова это значит жить. Именно это важнее всего в его облике. На этой страстной одержимости и построено в фильме обаяние Чкалова. Сцены фильма, в которых мы видим Чкалова за делом, гораздо убедительнее сцен, которые показывают Чкалова в кругу семьи.

Авторы фильма искусно создают ощущение величайшей ответственности и опасности перелета, в который отправляются Чкалов и его товарищи. Очень большое значение имеет в этом смысле гибель Алешина. К сожалению, сцена смерти Алешина в сценарии выглядит гораздо убедительнее, чем в фильме. Режиссер не нашел в этой сцене правильного тона ни для Алешина, ни для Чкалова, ни для Белякова.

Перелет Чкалова, Байдукова и Белякова на остров Удд не занимает в фильме сколько-нибудь серьезного места. Он показан чисто монтажными средствами.

Тотчас за стремительной сменой кадров, изображающих перелет на остров Удд, показана пирушка Чкалова, и вновь возникает тема ответственности нового перелета, о котором уже мечтает Чкалов. «Невозможное это дело, — говорит Чкалову Пал Палыч, — все знают, а молчат, и я молчал. Один товарищ Сталин тебе правду сказать не побоялся...»

Решающей сценой, формулирующей замысел фильма в целом, является встреча Чкалова с товарищем Сталиным. Весь смысл беседы, которую ведет Сталин с Чкаловым, сводится к тому, чтобы раскрыть величайшую ответственность предстоящего перелета, его рискованность и опасность. Когда Чкалов, потрясенный нарисованной перед ним картиной, сознается, что к такому перелету он не готов, Сталин весело и решительно говорит ему: «Вот теперь, когда вы понимаете это, я уверен, что вы готовы к нему».

За этими словами следует резкий монтажный переход, и в следующем кадре мы видим чкаловский самолет уже в пути.

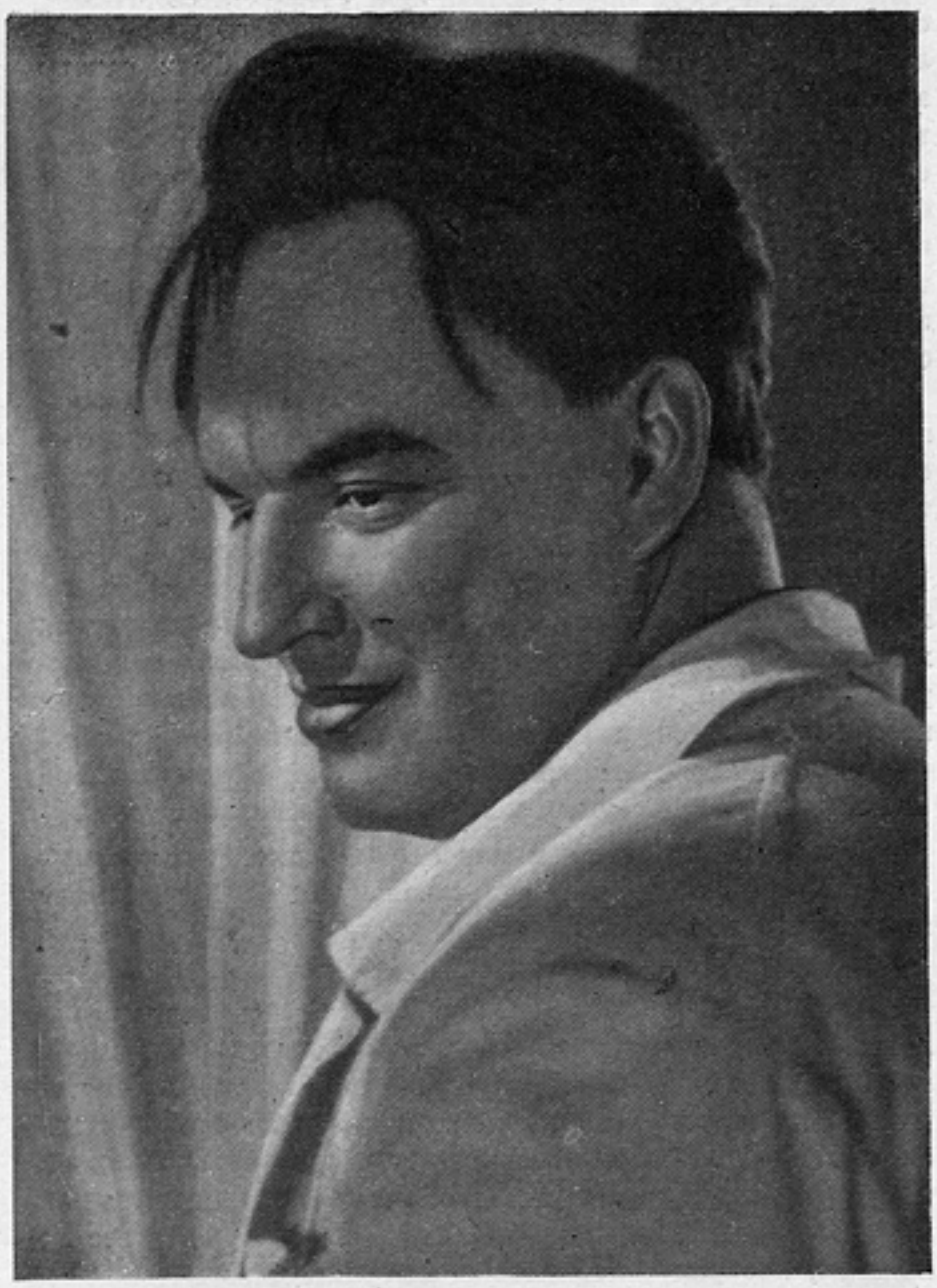
Монтаж Чкалова нуждается в специальном разборе. В кинематографической печати неоднократно высказывались вполне справедливые сожаления по поводу того, что развитие звукового кино привело к тому, что важные специфические средства кинематографа как бы отступили перед средствами театра. Много раз повторялась мысль, что в некоторых наших звуковых картинах эпизод строится скорее на театральных, нежели на кинематографических основаниях.

С этим нельзя не согласиться. Конечно, законы звукового кино существеннейшим образом отличаются от законов немого кинематографа. Однако это не значит, что звуковой фильм может превратиться в театральное представление. Это обстоятельство с особенной силой подчеркивают американские звуковые фильмы. В лучших из них мы находим органическое соединение всех возможностей, предоставляемых звуковым кино, с лучшими традициями немого кинематографа.

Таким был фильм Летчик-испытатель, поставленный В. Флемингом. В этом фильме использованы не только все возможности звукового кино, но и средства и приемы немого кино и, в первую очередь, искусство монтажа.

Чкалов в известной мере полемизирует с Летчиком-испытателем. Нет нужды напоминать, что по своей идейной структуре фильмы эти прямо противоположны друг другу. Глубокий органический оптимизм Чкалова прямо противопоставлен столь же глубокому органическому пессимизму Летчика-испытателя.

Однако этим не исчерпывается полемика, которую ведут между собой эти фильмы. Она происходит и на чисто технологической почве. Надо сказать, что по техническому совершенству, с которым снят Чкалов, он в ряде случаев нисколько не уступает Летчику-испытателю. Режиссер обнаруживает в этом фильме такое мастерство монтажа, что традиционные сетования на диктатуру театральных приемов в нашем звуковом кино по отношению к Чкалову приходится признать устарезшими. Чкалов — это подлинный кинематограф по всем своим конструктивным принципам, по разработке своих основных эпизодов.



«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»
Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм

На фото вверху: арт. К. Тарасова в роли Ольги и засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова. Внизу: эпизод встречи в Летнем саду

От беседы Чкалова со Сталиным фильм прямо переносит зрителя на трассу героического чкаловского перелета. Следует сцена, с изложения которой были начаты эти заметки. Зритель реально ощущает невероятные трудности, которые приходится преодолевать Чкалову и его товарищам. Так героический подвиг становится в фильме трудным реальным делом, совершающимся на глазах у зрителя. Лицо Чкалова искривлено страданием, он задыхается, из ушей его течет кровь, но текст радиограммы, которую он диктует Белякову, гласит: «Самочувствие прекрасное, все в порядке...»

В другом месте это могло бы прозвучать как фальшивая бравада, но в данной сцене это звучит абсолютно естественно и искренно. Конечно, Чкалов и не мог ответить иначе...

Меняется ли Валерий Чкалов на протяжении фильма? В некоторых статьях, посвященных Чкалову, с большим пафосом доказывалась та совершенно элементарная мысль, что в фильме нет никакой «перестройки» или «перековки» и что Чкалов на протяжении фильма ничуть не перевоспитывается, а находит лишь правильное применение внутренним силам, которые бушевали в нем и порой толкали его на поступки, полные бессмысленного риска.

Это, конечно, верно и вполне очевидно, что никакой «перековки» Чкалов не переживает. Но это отнюдь не значит, что образ Чкалова на протяжении всего фильма остается неизменным.

Темой фильма является, конечно, не «перековка» Чкалова, а рост творческих сил этого человека, расширение его кругозора, превращение его в сознательного новатора и открывателя новых путей. Чкалов, конечно, никогда не был просто «лихачом» или воздушным хулиганом, но, с другой стороны, нелепо доказывать, что он чуть ли не сразу после рождения был способен совершить все те подвиги, которые впоследствии совершил.

Недостатка в храбрости Чкалов никогда не испытывал, но в раннем Чкалове не было ряда тех черт, которые были совершенно необходимы для успешного осуществления его будущих маршрутов. Именно эти черты воспитал в нем Сталин. В фильме очень искусно показано, как Чкалов, впитавший в себя мудрые слова вождя, применяет их на практике. Когда-то, первый раз увидев Иосифа Виссарионовича, Чкалов сказал, что он признает бойцом только человека, который, «несмотря на верную смерть, идет и без сожаления жертвует собой». «Я за таких людей, — возразил Чкалову Сталин, — которые хотят жить, жить как можно дольше, бороться, разить врага и побеждать...»

Впоследствии, когда самолет Чкалова несся над Канадой, когда лететь дальше на такой огромной высоте было невозможно из-за отсутствия кислорода, а лететь ниже нельзя было из-за гор, Байдуков воскликнул: «Лететь до последней капли горючего, может, проскочим, а налетим, так чорт с ним!»

«Мальчишка!—гневно обрушился на него Чкалов.— Этим полетом мы только начинаем платить свой долг народу, а ты — прилететь и в кусты? Умирать? Для этого триста лет жить мало!» Чкалов почти буквально повторяет слова Сталина. Но все дело в том, что он сам этого не сознает. Ему кажется, что всю жизнь он думал только так. Эти слова вошли в его сознание твердо и навсегда.

Зритель, однако, прекрасно понимает, что тот Чкалов, которого он видел в начале фильма, никогда не сказал бы этих слов, а полностью присоединился бы к словам Байдукова. Именно в этом и состоит смысл того содержательного, глубокого пути, который пройден Чкаловым на протяжении фильма. Конечно же — Чкалов очень изменился.

Может быть, однако, к такому истолкованию центрального образа дает некоторый повод игра В. Белокурова? Может быть талантливому актеру не удалось изобразить рост Чкалова, может быть в фильме, в противоположность сценарию, образ главного героя и впрямь остается неизменным от начала до конца?

Если бы это было так, то об этом следовало бы говорить, как об очевидном недостатке фильма. К счастью, это совсем не так. Белокурову, несомненно, удалось изобразить рост своего героя. Я даже сказал бы, что ранний Чкалов удался Белокурову гораздо меньше. Весь свой актерский темперамент Белокуров устремил на центральные сцены фильма и добился незаурядных успехов.

К числу таких сцен относятся почти все сцены американского перелета.

В сценарии превосходно написана история «второй» свадьбы Чкалова и Ольги Эразмовны. По силе драматического движения, по искренности и простоте чувства — это одна из лучших сцен, составляющих сюжет фильма. Белокуров и К. Тарасова донесли до зрителя внешнюю сторону этой сцены, но ее подлинно поэтическое обаяние, столь сильное в сценарии, каким-то необъяснимым образом растаяло в фильме. Это — один из тех случаев, когда Белокурова нельзя считать победителем.

Вообще так называемые лирические сцены меньше удались и режиссеру и актерам. В сценах с Ольгой Белокуров гораздо слабее, чем в тех, скажем, сценах, действие которых происходит в кабине самолета. В них Белокуров достигает большой силы. Он избавляется от того неприятного соединения деланного волжского окающего говорка с театральностью, которое иногда дает себя знать в его работе. В некоторых сценах Белокуров не свободен от театральной позы. Но это только в некоторых сценах. В целом же работа Белокурова заслуживает большого одобрения.

Однако не менее интересной актерской работой в Чкалове является, на мой взгляд, роль В. Ванина. Уже в Члене правительства этот актер продемонстрировал свою способность изображать людей из народа. У нас очень часто думают, что жанровые словечки типа «елки-моталки» способны придать изображаемому персонажу подлинную реальность. Не существует заблуждения более наивного! Употребление такого рода словечек изобличает лишь книжную природу того представления о народном языке, которое широко распространено до сих пор.

Работа В. Ванина не имеет ничего общего с этой стилизацией. Его Пал Палыч действительно народный характер, воссозданный отнюдь не употреблением каких-нибудь характерных словечек, но глубоко жизненным изображением всего строя мышления, присущего этому человеку. В работе Ванина также можно найти некоторые недостатки. Порою, вместо того чтобы играть простоту, он играет нарочитую простоватость. Эта черта актерской манеры Ванина нашла отчетливое выражение в фильме Ленин в 1918 году. Сказалась она в Члене правительства, сказалась и в Чкалове. Эта несколько тенденциозная утрировка простоты ощущается, например, в том, как проводит Ванин сцену на аэродроме, когда Пал Палыч следит за боем между Чкаловым и Байдуковым.

Зато Ванин отлично ведет очень острую сцену, в которой Чкалов узнает о запрещении перелета. Пал Палыч возмущен этим запрещением. «Мы до Совнаркома дойдем, — горячится он. — Кто не доверил, говори, кто?» «Сталин», — тихо отвечает Чкалов. Пал Палыч на секунду умолкает и тотчас же говорит с такой же убежденностью,

как раньше: «Ну, Валерий Павлович, так теперь и я тебе правду скажу!» В этой сцене Ванин нашел очень верную и правдивую интонацию.

Рядом с образом Чкалова в фильме изображены Беляков и Байдуков. Недавно в одной рецензии упрекали М. Калатозова в том, что в характерах чкаловских товарищей по перелету он недостаточно подчеркнул чкаловские черты. Кажется, однако, что в сценарии образ Белякова, например, был задуман несколько шире, не просто как дополнение к образу главного героя. Конечно, если понимать чкаловские черты в смысле мужества и храбрости, то эти черты присущи Белякову в полной мере. Но своеобразие фигуры Белякова, которая была показана в сценарии, состояло в том, что по своему индивидуальному характеру этот герой произведения существенно отличался от Чкалова.

Порывистому, порой безрассудно храброму, способному очертя голову ринуться навстречу любой опасности Чкалову было противопоставлено спокойное, трезвое и столь же непоколебимое мужество Белякова.

От этого интересного и глубоко жизненного противопоставления характеров в фильме осталась только одна сцена. В кабине самолета, после того как Северный полюс остался позади («Полюс проехали», невозмутимо отвечает Беляков на вопрос проснувшегося Чкалова), Чкалов диктует Белякову текст радиограммы: «Всем, всем, всем...»

«Сколько лишений и страданий дарило ты человечеству, о, бесконечно белое пространство! — патетически диктует Чкалов. Беляков очень внимательно слушает его и что-то записывает. Когда Чкалов просит его прочитать то, что он записал, он со своей обычной невозмутимостью читает: «Москва, Кремль, Сталину. Прошли полюс. Все в порядке. Чкалов, Байдуков, Беляков».

Несколько секунд Чкалов чувствует себя огорченным, но скоро на лице его появляется улыбка и он разражается веселым смехом. «Да ты не профессор, Саша, ты поэт!» — восклицает он.

Эта сцена безусловно остроумна, но одной ее все-таки недостаточно, чтобы характер Белякова был очерчен до конца. В сценарии она была окружена и как бы поддержана другими сценами того же плана. В фильме она оказалась одинокой. Естественно, что и характер Белякова остался в фильме незавершенным. Артист С. Яров делает все, что в его силах, но... в некоторых сценах ему попросту нечего делать. Такова, например, уже упоминавшаяся сцена у постели умирающего Алешина. Поведение Белякова в этой сцене, в сущности говоря, мало понятно. Гнев, который оно вызывает у Чкалова, вполне справедлив. Остается, однако, неясным, почему Чкалов считает нужным извиниться перед Беляковым.

Выше говорилось о том, что в фильме Чкалов режиссер М. Калатозов как бы напомнил нам, что звуковое кино не только может, но и должно пользоваться теми специфическими средствами, которые выработал немой кинематограф. В частности, речь шла об искусстве монтажа. В Чкалове это искусство достигло, несомненно, высокого уровня. Сильнее всего в фильме все летные эпизоды, поставленные с большим блеском.

Но в этом есть и своя отрицательная сторона. Собственно игровые эпизоды, в которых от режиссера требовалось умение работать с актером, удались в фильме меньше. Многие из этих эпизодов тесно связаны с образом Ольги Эразмовны Чкаловой, которую играет одаренная Ксения Тарасова. Но образ Ольги получился у Тарасовой бледным.

К Алешину-«бате» все действующие лица фильма относятся почти благоговейно. Зритель искренно хотел бы относиться к нему так же, но, по совести говоря, у него нет для этого никаких оснований. Образ «бати» в исполнении артиста Б. Жуковского лишен обаяния. По замыслу сценаристов Алешин должен быть для молодых летчиков чем-то вроде своеобразного «крестного отца». В фильме же это некий наставник, к тому же лишенный сколько-нибудь определенного характера.

Все эти недостатки в работе талантливых актеров, не раз демонстрировавших в кино интересную работу, свидетельствуют, что режиссер не был по отношении к ним достаточно требователен.

Чкалов свидетельствует о том, что возможны случаи и совсем другого рода. Анализ этого фильма показывает, что режиссер не использовал всех возможностей, предоставленных ему сценарием. Но, даже не использовав этих больших возможностей до конца, М. Калатозов поставил безусловно интересную и значительную картину.

«ВАЛЕРИЙ ЧКАЛОВ»

Сценарий Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова. Режиссер М. Калатозов. Оператор А. Гинцбург. Ленфильм. На фото (вверху): засл. арт. РСФСР Б. Жуковский в роли «бати» Алешина и засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова. Внизу: С. Смысловский в роли авиаконструктора и засл. арт. РСФСР В. Белокуров в роли Чкалова

С. Эйзенштейн

Три режиссера

1. Человек и его картина

После того как с успехом прошел мой первый фильм и я стал знакомиться с так называемыми серьезными людьми от искусства, один из них долго глядел на меня и сказал: «Гляжу я на вас и думаю — талантливее вы своей картины или нет...».

Не вдаваясь в разбор ответа на подобный вопрос, я лишь отмечу общее затронутое в нем положение.

Действительно, есть режиссеры более талантливые, чем их фильмы, но есть и фильмы более талантливые, чем их создатели. Глядишь на такого создателя и думаешь: «Как он это сделал?»

Есть режиссеры более умные, чем их картины, но есть и картины более умные, чем их авторы. Есть картины счастливые, но есть режиссеры еще более счастливые, чем их картины. Но есть картины гораздо более популярные, чем их авторы. И автор подчас гонится за успехом собственного фильма, стараясь, как в трамвай на ходу заскочить на подножку. Впрочем, есть и авторы, которые кажутся запряженными парою со своим фильмом и безмятежно бегут рядом с ним по тропинке своей умеренной славы... Всякое бывает...

Интересно, что это бывает заслуженно, но иногда и вовсе не заслуженно!

Ряд обстоятельств может сложиться так, что индивидуальность режиссера задавливает его собственное произведение. Но бывает и так, что какие-то черты картины совершенно необоснованно заслоняют собою ее создателей.

Иногда картина кажется столь органичной, что спрашиваешь себя: да причем же тут какой-то режиссер — картина говорит сама за себя.

В других случаях режиссер так тактично дает говорить за себя картине, что забываешь о том, что и у него, повидимому, есть собственный голос.

Достоинство это или недостаток?

Люди «режиссерского почерка» думают по-одному, люди «режиссерского такта» — по-другому.

Лауреат Сталинской премии, засл. деят. иск. М. И. Ромм

Об одном человеке «режиссерского такта» мне хочется говорить, как о человеке «режиссерского почерка».

☆

Тема, актер, собственная творческая задача и во многом досада тех, кого он в смысле жанра «разбил на их же собственной территории» — привели к тому, что, когда говорят о Михаиле Ромме, начинают говорить только о действительно великолепном мастерстве Щукина, полагая, что тем самым все сказано и о режиссере Ромме.

Что остается Ромму?

Выставляют как принцип положение о «тактичном режиссере», толкующем только голосом собственного произведения.

Что делают оценщики и ценители?

Продолжают толковать о голосе произведений Ромма, в большинстве случаев обходя в своих рассуждениях голос самого режиссера Ромма.

А между тем...

Сколько бы ни говорили о Щукине, сколько бы ни писали о творческой удаче Щукина и Ромма и, наконец, сколько бы Ромм сам себя ни ставил в тень одного из крупнейших актеров — справедливость требует подчеркнуть не только большие творческие достижения Ромма, но и большие достижения творческого метода Ромма, на который пока что обращается слишком мало должного внимания.

Картины Ромма о Ленине сделаны прежде всего очень умно.

И не случайно умно, но принципиально умно.

Необычайно умно взят разрез, в котором дважды представлен Ильич в его картинах.

Ромм великолепно понял глазное для революционно-биографического фильма. И понял это первым. Именно, что на экране образ вождя будет велик тем же, чем велик вождь в реальной действительности.

Если все его поступки в жизни подчинены одной основной идее, то и отражение его на экране не только должно нести ту же идею, но и сам фильм, в котором он изображен, должен быть также подчинен одной главной идее, вокруг которой организован сам биографический показ.

Дважды Ромм показывал Владимира Ильича на экране. И оба раза он не только воссоздавал образ вождя на экране, не только воссоздавал его великие идеи в действии, но оба раза еще глубоко образно воплощал идеи, мысли и чувства нашего народа в отношении к делу Ленина — Сталина. Красной нитью в первом фильме проходит идея необычайно благоговейной бережности, проявленной к Ленину: любовь и забота о величайшем большевике. И в этой заботе и бережности в отношении к Ильичу для зрителя не только кусок правдивой истории Октябрьских дней, но гораздо большее — он читает это как образ той бережности и заботливости в отношении ленинского учения, к которому неустанно зовет партия и в которой — незыблемый оплот против

потери ориентации и неустанный двигатель человечества вперед к коммунизму. Через перипетии действий фильма властно говорит эта основная мысль. Случайная удача или сознательный метод?

Но ведь то же самое имеет место и во втором фильме. Фильм рассказывает о покушении на Ленина, таком неслыханном злодеянии, что нормальное человеческое сознание не способно вместить представления и предугадать ту бездну коварства и подлости, на которые враги оказались способными.

Что же делать? Ответ один: еще решительнее, еще отважнее, еще последовательнее вести великое дело Ильича. Но к этому присоединяется еще одно обозначение: еще беспощаднее вести это дело. Ибо в этой беспощадности — величайшая гуманность. Ибо благо человечества достижимо лишь через предельно беспощадное уничтожение тех, кто этому противится.

И неслучайно в фильме перед этой высшей формой гуманности вынужден склонить голову и тот, кого мы уважаем, чтим и любим, как одного из самых светлых рыцарей гуманности — Алексей Максимович Горький.

Так, кроме блестящего показа великих событий, так, кроме блестящего воплощения образов вождей — в обоих этих фильмах звучат две священнейшие заповеди для жизнедеятельности нашей эпохи: хранить чистоту великого учения Ленина—Сталина и беспощадно бороться за него во имя величайшей гумманости и блага человечества.

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

Сценарий лауреата Сталинской премии А. Каплера. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: арт. С. Гольдштаб в роли И. В. Сталина и лауреат Сталинской премии нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина

☆

Разнообразны функции и деятельность художественных советов на студиях: тут и повседневная текучка, тут и «оргвопросы»; и пристрастная критика тех, кто чувствует картину товарища своей картиной, ибо — это картина своей студии; тут и споры, и дискуссия, иногда — борьба.

Но все чаще и чаще берет верх дискуссия — теоретически обобщаемое обсуждение принципиальных проблем, связанных с тою или иною картиной или разновидностью картин.

И неслучайно на Художественном совете Мосфильма со всей отчетливостью встал вопрос и оформился ответ по одной из серьезнейших проблем революционно-биографического фильма.

А именно, что каждый революционно-биографический фильм наравне с именем вождя, которому он посвящен, должен нести еще как бы скрытый подзаголовок той темы, которая наиболее отчетливо будет звучать через показ его жизни или через образ его характера.

И этот второй план — это обобщение, вычитанное из биографии, облика и характера великого человека эпохи революции — это то, о чем полным голосом должен вещать экран сквозь страницы биографии вождя.

Дважды именно так прозвучали с экрана замечательные страницы биографии величайшего вождя народных масс: они говорили нам о беспощадности, неотъемлемой от гуманности, и о священной бережности в отношении учения Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина.

Обе картины подписаны именем режиссера Ромма.

И оба решения темы неразрывны с методом Ромма-постановщика. Без Каплера и Щукина ему вряд ли удалось бы их воплотить с такой же полнотой. Но без его метода — не быть бы этим картинам.

Так принципиальность метода Ромма как пионера биографически-портретного жанра о вождях революции остается указанием для тех, кто будет продолжать галерею этих важнейших картин.

И в первую очередь — для самого Ромма, ибо в двадцатипятилетие Октябрьской революции он воссоздаст на экране характер большевика кристальной чистоты и непоколебимой принципиальности, воплощенный в образе незабвенного рыцаря революции — Феликса Дзержинского.

И это будет не только прекрасный фильм.

Это будет очередная победа метода режиссера Ромма.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий лауреата Сталинской премии А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: лауреат Сталинской премии нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Ленина и лауреат Сталинской премии Н. Охлопков в роли Василия

2. Своеобразие мастера

Лауреат Сталинской премии М. Э. Чиаурели

Чиаурели прежде всего любишь.

Потом начинаешь соображать, что он хороший художник, что он прекрасный мастер, что он делает хорошие картины, что он остроумный человек и прочее, и прочее, и прочее.

Но прежде всего его любишь.

За что?

За то, вероятно, что в его повадках и поведении, в пении его и в рассказах, в разговорах его и в замыслах — жизнерадостно и тепло, увлекательно и весело звучит веселая вдохновенность Грузии, страстность и колоритность Тбилиси, мечтательность и суровость Кавказа.

И тем же овеяны и его фильмы.

И за это, как и самого Чиаурели, любишь и его картины.

Другие картины принимаешь или не принимаешь; признаешь или не признаешь; одобряешь или не одобряешь.

Его картины — прежде всего любишь.

Так, среди любимых моих советских картин крепко значится Арсен.

Многие снобы — а у нас есть и такие! — говорили о недостаточном реализме, толковали о монтажном сбое, осуждали строй и движение фильма.

Хотелось им крикнуть: «Да неужели вы потеряли ощущение прелести непосредственного восприятия, — неужели вам не нравится неожиданность излома утеса, висящего над пропастью и никакой геометрией не предусмотренного; неужели вас не радует причудливый кустарник, внезапно вылезший цветами из расщелины утеса; неужели вас не восторгают неведомые звери, выскакивающие из чащи и скрывающиеся, прежде чем вы их разглядели. И неужели не восторгают вас также и те необыкновенные звери — жирафы и кабаны, медведи и волки, — которых мазками белой краски вызывает к жизни с черного лакированного фона волшебная кисть Пиросманишвили».

Вот тамада за богато убранным столом. А вот — русский дворник с метлой. Вот тбилисская Венера, томно положившая толстую щеку на округлую ладонь. Вот разбойник в горах. А вот перестрелка.

Круг родных и близких образов делает живыми и незабываемыми, полными юмора и лирики, полными страстности и мечтательности эти черные квадраты, записанные прекрасной живой и веселой народной живописью великого художника.

Те же корни, те же истоки, те же чувства, нежные и страстные, мечтательные и боевые, питают и творчество Чиаурели.

От понимания этих живых и солнечных чувств надо итти, приближаясь к его произведениям.

Арсен на базаре ломает лукавый аршин торгаша и дает народу свой аршин — к ужасу торговцев он вдвое длиннее обычного! Так Чиаурели ломает аршин формальной критики, не считается с ее нормами, с ее канонами, с ее допустимым или недопустимым, с ее должным или недолжным. Арсен фантастичен. Арсен невероятен. Арсен местами неправдоподобен.

Это — на старый лукавый аршин фальшивого штампа.

Но на волшебный аршин Чиаурели неправдоподобное начинает звучать преодолением прошлого, идеей будущего, невероятность — неисчерпаемым кладезем народной силы и жизнерадостности.

Свежесть и непредусмотренность хода мысли, — вот что пленяет в этом человеке. У него на экране из кадра в кадр трепещет именно эта черта.

Куда заведет этот переулок?
Где оборвется эта горная цепь?
Куда обрушится этот горный поток?
Откуда отдастся через эхо эта песнь?

Так летит перед вами по экрану клубок образов и мыслей, глубоко народных по замыслу, глубоко национальных по ритму и ходу выдумки, и тем-то общечеловеческих, что порождены они из радостей и страданий, из горестей и побед народа — древнего и вечно молодого, мудрого и веселого — героического народа Грузии.

В Великом заревe Чиаурели показывает на экране образы Ленина и Сталина. Никто такими их не показывал.

В них нет той документальной тщательности, что есть в других картинах и сценариях.

В них гораздо больше от вольной кисти, чем в других фильмах.

Но в них есть та особая жизнерадостность, оптимизм, заставляющие понять самое главное в образах этих двух великих людей — нераз-

рывную спайку с народом, веселым и мудрым, чья гениальность была неисчерпаемой сокровищницей мудрости и опыта обоих гениев нашей революции.

Мне пришлось случайно видеть все картины о Ленине в обществе товарища, в течение многих лет изо дня в день работавшего бок о бок с Ильичем. Услышать его мнение о воссоздании образа Ильича на экране было особенно интересным и ценным. Узнать, которая из трактовок ему больше всех напоминает безвременно ушедшего вождя. Он по-разному говорил о правильности и правдоподобии показа Владимира Ильича в разных картинах, отмечая ту или иную черту, удачу изображения, убедительность поступка, промах.

«Конечно, — говорил он,—внешне менее точный показ Владимира Ильича сделан в Великом зареве. Но вместе с тем в этой картине ухвачено, как нигде, что-то особенное, что было присуще Ильичу...».

Ухвачен, вероятно, тот особый живой дух народности, которым так силен и обаятелен для нас образ Ленина.

И поэт, так глубоко связанный всеми корнями со своим народом, как Чиаурели, не мог не уловить этот дух и в обликах и в образах двух величайших народных вождей — Ленина и Сталина, ведущих народ к великим победам, освещенным и освященным великим заревом великого Октября.

Любовь к Чиаурели не беспредметна, но обоснована. Кажется, что мы любим его как такового и ради него самого.

Но это не так.

Мы любим его неразрывно с любовью к народу, который вскормил, выходил и вдохновил его.

И эта любовь к нему также неотрывна от нашей любви к народу, как сам он в творчестве своем неотрывен от своего народа, как от народа неотрывны истинное искусство и истинная поэзия.

«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО»

Сценарий Г. Цагарели и лауреата Сталинской премии М. Чиаурели. Режиссер лауреат Сталинской премии М. Чиаурели. Операторы А. Дигмелов и А. Поликевич. Тбилисская студия

На фото: вверху лауреат Сталинской премии арт. М. Геловани в роли И. В. Сталина, внизу — лауреат Сталинской премии С. Багашвили в роли Георгия Гудушаури

3. Художник-большевик

Лауреат Сталинской премии засл. деят иск. Ф. М. Эрмлер

Наша советская кинематография знает в своей истории два крупнейших поворотных момента.

Первый из них связан, собственно говоря, не столько с поворотом, сколько с первым самоутверждением своеобразных и самобытных форм, лица и стиля, отвечающих новой идеологии, новой тематике, новому содержанию. Выполнение этой громадной работы по утверждению кинематографии революционной, пролетарской, большевистской, легло на плечи старшего поколения советских кинематографистов и произошло еще в годы немого кинематографа.

Приход в кинематографию звука совпадает со вторым решающим этапом развития нашего кинематографа, с более глубоким решением нашей революционной партийной тематики.

С этим этапом нашей кинематографии тесно связано имя Фридриха Эрмлера.

Партийность в искусстве это то, что волнует всех нас, советских художников.

Партийность это не только отношение к изображаемой в искусстве действительности, но и тема, проблема, воплощенная в его произведениях.

К ее разрешению Эрмлер идет упорно, настойчиво и давно. Еще в ранних вещах периода немого кино его волнуют широко поставленные вопросы о комсомоле, например, в фильме Катька — бумажный ранет.

Но окончательную направленность и принципиальную заостренность эта тенденция Эрмлера получает тогда, когда звуковое кино дает ему в руки живое слово, способное более настойчиво и глубоко доносить остро отточенную мысль, чем широко развернутый пластический и музыкальный образ, прежде всего взывающий к стихии эмоций и чувств.

И тут Эрмлер сразу же твердо становится на тот путь, который приводит его к прекрасным достижениям его последних фильмов. Большевик, в повседневной работе совершающий великое дело построения коммунистического общества, — вот что становится генеральной темой и программой всех фильмов Эрмлера.

Но эту тему Эрмлер и по методу своей работы ставит по-большевистски.

Его экран не только отражает то, как та или иная проблема партийного жизнестроительства уже разрешена на практике и в действительности.

Эрмлер самостоятельно ставит проблему, извлекая ее из гущи нашей жизни, и сам через экранные образы старается найти правильное и принципиальное разрешение того или иного, но всегда актуального и жгучего вопроса борьбы большевика за коммунизм.

Поэтому создаваемые им образы (а он обычно автор или соавтор сценариев своих картин), вынесенные им на экран конфликты, разрешение поставленных им проблем всегда так жизненно интересны, так захватывающи и в выводах своих так воспитательно поучительны.

Будет ли это проблема беспартийного старого рабочего, идущего к большевизму, и секретаря партколлектива грандиозного предприятия в борьбе за выполнение встречного плана (Встречный, сделанный совместно с Сергеем Юткевичем), будет ли это умная и тонкая работа начполита в деревне (Крестьяне), будет ли это, наконец, фильм о борьбе партии против контрреволюционного троцкизма (Великий гражданин) — везде проблема поставлена остро, глубоко, жизненно, правдиво.

Всюду Эрмлер идет в ногу с жизнью, стараясь на ходу уловить возникающий вопрос в самом его зародыше; поймав его, — дать на него глубокий проникновенный ответ большевика и гражданина.

В конце прекрасной картины Великий гражданин есть примечательные слова, относящиеся не только к замечательному коммунисту Петру Шахову, не только к его великому прообразу — трагически погибшему Сергею Мироновичу Кирову, но ко всякому большевику, достойно носящему это почетное звание.

Это слова о том, что надо быть немного впереди своего времени, что надо видеть вперед.

У одних эта черта сильнее, у других — слабее, но так или иначе она неотъемлемо присутствует у тех, кто жизнь свою отдает великому делу партии Ленина—Сталина.

Этому взгляду вперед, этому искусству оперативного предвидения учит метод марксизма-ленинизма, учит практика повседневного строительства социализма, учит исторический опыт партии.

Я помню ту зиму, когда зарождалась тема фильма о Петре Шахове. В ту зиму в ответ на злодейское убийство товарища Кирова Эрмлер задумал фильм о великом гражданине.

Еще не был распутан весь клубок заговора врагов, злодеи еще не понесли заслуженной кары по приговору народа, но творческое воображение советского художника Эрмлера уже набрасывало контуры образов будущего фильма, который должен был стать памятником погибшему вождю. И фильм Эрмлера Великий гражданин стал вечным осуждением его убийцам, ярким познавательным и эмоционально-захватывающим документом, запечатлевшим для будущих поколений страницы жестоких схваток с врагом в борьбе за торжество коммунизма.

Великий гражданин (сделанный Эрмлером в сотрудничестве с Блейманом и Большинцовым) по глубине и значимости, по своей познавательной ценности является одним из лучших произведений нашего искусства, значительным явлением всей нашей советской революционной культуры.

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)
Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото: лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР А. Зражевский в роли Дубка

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)
Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. БССР А. Кальцатый. Ленфильм. На фото (в центре): лауреат Сталинской премии арт. Н. Боголюбов в роли Шахова

Автор фильма „Петр Первый“

Р. Юренев

Лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР режиссер В. М. Петров

Мы увидели Петра в карете. Он удирал после Нарвской конфузии. Темное лицо, зыбкие блики света, тяжелые тени. Петр запретил Меншикову смотреть ему в глаза. Обидно, страшно, стыдно быть побежденным. Но мы увидели взгляд Петра и прочли в нем замысел скорых побед.

Победы давались трудно. Огромная страна таила непочатые силы. Нужно было познать ее, разбудить, поднять на врага, повести новой дорогой.

Падали стрелецкие головы, на крестьянских костях вырастал Петербург, порывы ветра из окна, прорубленного в Европу, разносили ропот и стоны, надували паруса нового флота и колыхали знамена первых петровских викторий.

Каждое новое дело, каждая мысль требовала единомышленников, соратников, порождала завистников и врагов. Люди, люди... Генералы и каторжники, солдаты и юродивые. Дипломат Толстой и купчина Бровкин, светлейший князь, пирожник, вор и полководец Меншиков и боярин, шут, предатель и министр Буйносов. Прусский король и беглый крепостной, Лейбниц и попы. Матросы и придворные дамы. Да разве всех их перечислишь? Однако огромная галерея сложных и противоречивых образов людей петровского времени врезалась в нашу память.

Сколько было дела, сколько было событий! Строить корабли, брить бороды, купцов посылать за моря, танцам учить рыхлых боярских дочек, заводы строить на Урале, править, послов принимать, организовывать непобедимую армию. «И академик, и герой, и мореплаватель, и плотник...» Да разве все дела перечислишь? Однако они встают перед нами во всей их сложнейшей взаимосвязи, подготовляют друг друга, множатся и растут.

И над этой массой людей и событий вырастает образ Петра, один из самых богатых и сложных образов истории.

Вспоминая, удивляешься: все это заключено в двухсерийном фильме Владимира Петрова.

✲

Жил ли на свете художник, чья творческая биография подобна прямой восходящей линии? Какое удобство для критика. Проследить эволюцию, все обследовать, выяснить, не входя в противоречия с действительностью, с самим собой. Начал, рос, обогащался, углублял, расширял и — вот результат. Вряд ли были такие художники. Во всяком случае Владимир Петров не принадлежит к их числу.

Ученик Юрьева в студии при Александринском театре. Помощник очень плохого режиссера Висковского. В боевые годы поисков изобразительных средств нового искусства — кино, когда Эйзенштейн, Кулешов, Фэксы, Эрмлер воевали со стариками, носителями дореволюционных традиций, — Петров стоит в стороне. О нем не слышно. Он—ассистент рядового грамотного режиссера С. Тимошенко, никогда не рушившего отживших традиций.

Повидимому — это годы овладения ремеслом.

Овладевал мастерством Петров сначала на детских картинах. Золотой мед, Джой и дружок, Адрес Ленина—все это средние фильмы. Правда, на безрадостном фоне детских картин конца двадцатых годов они выделялись. Но сейчас эти фильмы забыты. Были ли они органичны для Петрова? Мне думается,— нет. Лучший из детских фильмов Фриц Бауэр — фильм не совсем детский. В нем решались задачи изобразительной трактовки фильма, решались под сильным влиянием немецкого экспрессионизма, живописного и кинематографического. Вряд ли Кетэ Кольвиц и Роберт Вине могли способствовать развитию советского кино для детей. Неслучайно в следующих работах Петров уходит от детской тематики. Фильмы Плотина, Беглец — развитие экспрессионистических приемов Фрица Бауэра и одновременно преодоление их. Петров шел к реализму. Образ героя в Беглеце в основе реалистичен. Он дисгармонировал с перекошенными декорациями, причудливым освещением, гипертрофированным звуком.

Чутье художника не обмануло Петрова. Он пришел к реализму тогда, когда окрепшее мастерство заставило его обратить основное внимание на человека, на актера. Весьма вероятно, что здесь помог опыт картин с детьми. Дети — самые реалистические, самые правдивые актеры. Петров не мог этого не почувствовать. И когда формальные находки перестали его удовлетворять, реалистический образ человека, создаваемого актером-реалистом, занял в творчестве Петрова центральное место.

Каждый художник ищет себя, зачастую блуждая по тропинкам, ведущим в сторону от правильного пути.

Выходит на свою столбовую дорогу тот, кто не потерял ничего из самого важного, найденного в блужданиях.

Было бы смешно искать в последних работах Петрова следы экспрессионизма. Но изобретательность в композиции кадра, в мизансцене, умение работать со светом, умение открывать в вещи неожиданную выразительность чрезвычайно характерны для его режиссерской манеры.

Причудливое, страшное освещение рабочих демидовской мануфактуры. Лицо Алексея, перечеркнутое церковной решеткой. Очки на лице беспомощно усталого и огорченного Петра. Полный свет и ракурс снизу — Петр после полтавской победы. «Порочный круг» гуляющих купцов в Грозе. Вот несколько примеров, взятых наугад.

☆

Через два года после Беглеца (1934 г.) вышла Гроза. Прямая преемственность между этими картинами совершенно отсутствует. Если их сопоставить, появится мысль, что фильмы эти — произведения разных художников. Эта мысль не будет ни парадоксальной, ни наивной.

Петров предстает перед зрителем в новом качестве.

Что происходит в сознании художника, когда он перестает быть учеником, подражателем и становится самостоятельным и оригинальным мастером, — может исчерпывающе объяснить только сам мастер. И то не всегда.

Гроза отлична от прежних работ Петрова не только по материалу, тематике, выбору выразительных средств. Различен метод, стиль, проникновение в социальную, идейную сущность событий и характеров.

Авторы наиболее полных и ценных работ о Петрове, Н. Иезуитов и Б. Бродянский, правильно отмечают, что Гроза знаменовала собой победу реалистического метода в советском звуковом кино. Вслед за Встречным, выразившим эту победу на современном, советском материале, Гроза явилась образцом экранизации классической литературы методами социалистического реализма. Окончательно закрепил победу Чапаев.

1932—1934 годы были для советского искусства переломными. Историческое постановление от 23 апреля 1932 года о перестройке литературных организаций указывало дальнейший путь.

Советское кино стало за эти годы искусством зрелым и передовым. Кончились увлечения формальными поисками. Прекратилась групповая борьба с туманно-очерченных позиций. Кино обогатилось новыми, невиданно богатыми средствами выразительности: оно зазвучало. И звук уже перестал быть аттракционом, он стал органическим свойством искусства.

Усилилась связь с театром. Система Станиславского, принесенная мастерами МХАТ в кино, положила конец теориям «натурщиков» и «монтажных людей».

Прозвучали новые имена: братья Васильевы, Михаил Ромм, Алексей Каплер. Все эти художники работали в кино и до этого времени. Но нашли себя они именно в этот период.

Владимир Петров был одним из первых мастеров этого «старого поколения» советских кинематографистов.

Его решительный поворот к реализму сразу выдвинул его в первые ряды.

Петров переосмыслил весь свой прежний опыт и, опершись на прекрасные реалистические традиции русской литературы, заговорил полным голосом.

Трактовка Грозы Петровым находится в прямой связи с концепцией Добролюбова. Великий критик видел в Катерине больше, чем Островский. Он воспринимал «темное царство» острее, враждебней.

Петров сгустил краски Островского. Он пожертвовал для этого образом Кулигина, он решительно отнес Варвару и Кудряша к тому же страшному типу людей, что и Кабаниха и Дикой. Он подчеркнул беспомощность Бориса и ограниченность Тихона,—детей «темного царства». Режиссер не побоялся впасть в излишнюю безысходность и мрачность. Луч света, страстный порыв Катерины к свободе, к любви, к жизни — ярче заблистал в сгустившейся темноте.

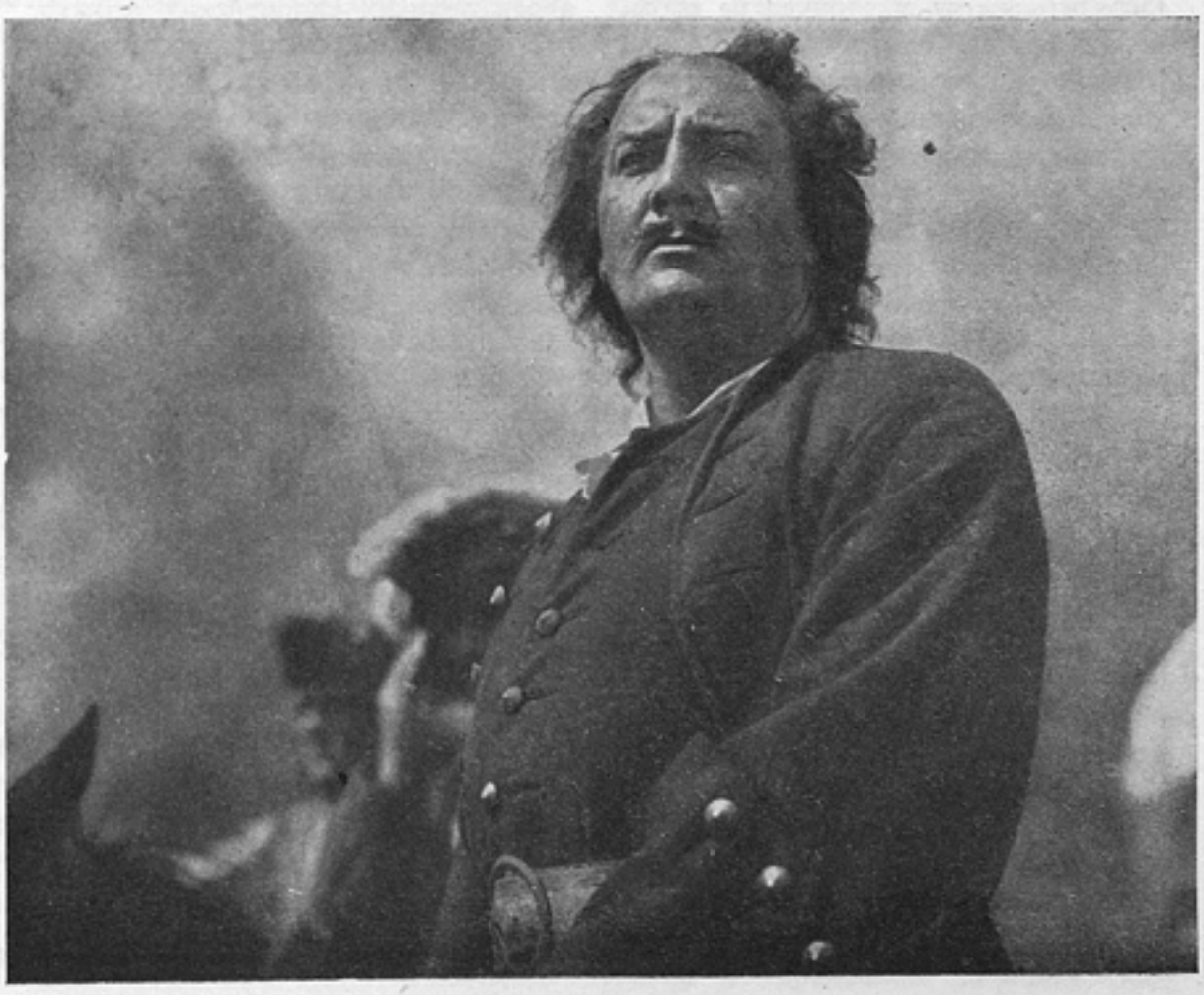
Острый взгляд советского художника глубоко проник в социальную сущность героев Островского, мастерство реалиста позволило раскрыть ее ярко и убедительно.

Человеческие характеры, их развитие, их столкновения—в центре внимания Петрова. Обрисовке людей подчинены характер событий, изобразительная трактовка, пейзаж (вспомним лунную дорожку над широко раскинувшейся Волгой в сцене первого свидания Катерины с Борисом), музыка (гроза, гулянье калиновцев), монтаж.

Огромную работу провел режиссер с исполнителями. Актеры разных театров, дарований, поколений, направлений подчинились единой задаче, объединились в едином стремлении.

«ПЕТР ПЕРВЫЙ» (вторая серия)

Сценарий лауреата Сталинской премии А. Толстого, В. Петрова и Н. Лященко. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР В. Петров. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: лауреат Сталинской премии нар. арт. РСФСР Н. Симонов в роли Петра



«ПЕТР ПЕРВЫЙ» (вторая серия)

Сценарий лауреата Сталинской премии А. Толстого, В. Петрова и Н. Лященко. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР В. Петров. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: лауреат Сталинской премии нар. арт. РСФСР Н. Симонов в роли Петра и лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР М. Жаров в роли Меншикова

Все это характеризовало Петрова как мастера воплощения характеров. Отсюда совершенно закономерно обращение к биографической теме. Преемственность Петра Первого от Грозы очевидна.

Отразить эпоху, исторические события в драматическом произведении возможно, лишь создав человеческий образ, заключающий в себе наиболее характерные черты времени, страны, народа.

Лучше всего выражает петровскую эпоху сам Петр.

В фильме все события отобраны и расположены так, чтобы с максимальной полнотой и последовательностью раскрывать многогранный характер героя. Все персонажи даны в связи с Петром, его взаимоотношениях с ними. Отсюда и обратный эффект. События приобретают стройность, последовательность, живой и доступный зрителю смысл. Их историческая закономерность так же раскрывается наиболее ярко потому, что в коллизиях с Петром выявляется их историческое лицо и место. Интересно, что наименее удачные сцены (демидовский завод, казачество) и наиболее бледные персонажи фильма (Федька-Умойся грязью, плохо изображенные мужики) — сюжетно не связаны с центральной линией Петра.

Несмотря на правильный исторический и художественный отбор событий, первая серия фильма построена несколько рыхло, отрывочно, кажется затянутой. В ней не найдено центрального драматического конфликта. Такой конфликт есть во второй серии. Это борьба Петра и Алексея. Единственно правильный конфликт.

Это не только борьба за престол, не только трагедия отца, принужденного казнить сына,— это столкновение новой петровской России, государства помещиков и торговцев со старой боярско-поповской Русью. В этом конфликте — смысл реформ Петра, их радикальность, своевременность и трудность.

Гул колоколов, столь милый слуху царевича, сменяется громом пушек под Полтавой, пушек, отлитых Петром из колоколов. Только покончив с Алексеем, обкарнав бояр и обобрав монахов, Петр смог расправить крылья парусов при Гангуте и, окончательно разгромив шведов, поставить Россию в ряд великих европейских держав.

В этом конфликте вскрываются и любовь Петра к Западу; любовь, увенчанная войной и победой над Западом. И ненависть к Западу Алексея, увенчанная предательством России римскому папе и англичанам. В этом конфликте — народ, для которого Петр строил свое государство, народ, презираемый Алексеем.

Противоречивый исторический процесс вскрыт Петровым в его фильме с удивительной глубиной и ясностью.

Искусство здесь во многом предвосхитило последние выводы науки. В этом — огромная заслуга советского кино.

Не будем подробно останавливаться на разборе всех качеств фильма Петрова. О нем много писали. Важно основное: глубокое проникновение в сущность исторических событий, высокое художественное мастерство в раскрытии их средствами искусства характеризуют работу Владимира Петрова и делают его фильм одним из лучших исторических фильмов нашего кинематографа.

Стиль Петрова соединяет в себе социалистическое содержание с национальной формой.

Традиции великой русской литературы, воспринятые в Грозе, колорит русской истории, почувствованный и переданный в Петре I, связь изобразительной культуры фильмов с шедеврами русской живописи, традиции русской сцены в актерском исполнении, тонкое ощущение русской природы и русского народного искусства — все это идеологически осмыслено с позиций советского человека, художника, метод которого — социалистический реализм.

Поэтому с такой ясностью встает перед нами огромная галерея исторических образов, огромная часть исторических событий.

Поэтому исторические картины Петрова так закончены, так близки нам.

☆

Владимир Петров рос как художник в тесном содружестве с операторами В. Гардановым и В. Яковлевым, художником Н. Суворовым, композитором В. Щербачевым. Имена актеров А. Тарасовой, М. Тарханова, Е. Корчагиной-Александровской, И. Зарубиной и других также неразрывно связаны с именем Петрова.

Создание спаянного творческого коллектива — одна из причин успеха в работе и залог дальнейших успехов.

Поэт и режиссер

И. Маневич

Лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. УССР А. П. Довженко

Нет ни одного фильма А. П. Довженко, если не считать его первой работы Сумка дипкурьера, который не вызвал бы горячих споров в среде творческих работников и на страницах печати. Так было после Арсенала, Земли, Ивана, Аэрограда, да и теперь, после появления Щорса. Каждый из этих фильмов находил своих яростных сторонников и непримиримых противников.

К фильмам Довженко относились по-разному, но всегда страстно и взволнованно. Это ярко говорит о высокой силе его мастерства и принципиальности всего его творческого пути, исключительно цельного и устремленного. К фильмам Довженко нельзя относиться безразлично, их можно либо любить, либо отрицать.

Страстный подход к фильмам Довженко напоминает отношение критиков к творчеству Маяковского. Люди, не понимавшие задач советского искусства, обвиняли его в агитационности и презирали за «злободневность», кричали о его «непонятности». Маяковский пронес свой стих в народ через головы этих людей, пытавшихся разговаривать с поэтом от имени масс. Годы показали, как дорог и любим массами Маяковский, не разменявший золото своих стихов на приспособленческие, подыгрывающие под простоту вирши.

Мы не собираемся сравнивать художников, мы хотим только напомнить некоторым критикам, как часто их рецепты, продиктованные, якобы, вкусами публики, оказываются ошибочными и ложными. Довженко тоже упрекали в непонятности. Его фильмы называли скучными. Ему советовали взяться за ум, отказаться от ряда одному ему присущих приемов, т. е., по существу, перестать быть Довженко.

Фильмы Довженко горячи, темпераментны, остры. У него нет нейтральных, пресных произведений. Все его фильмы полны огня, бесконечно далеки от натурализма, они поэтичны и лиричны. В них много субъективных излюбленных художником людей и образов. Но поэтическая струя, господствующая в его фильмах, не противоречит реалистическому началу и является проявлением заложенной в них огромной художественной правды. Чтобы понять творчество Довженко, нужно осознать его как поэта кинематографа. Творческая фантазия, одухотворяющая его фильмы, смелый вымысел художника, пытающегося заглянуть в будущее, никогда не противоречили реализму.

Фильмы Довженко богаты новыми приемами, обогащающими киноискусство. Довженко в каждом фильме давал что-то новое и, хотя все они близки, но не повторяют друг друга. В каждом фильме растет палитра режиссера, обогащается новыми красками, всегда оригинальными и интересными. У Довженко яркий и запоминающийся творческий почерк. Будущий историк кино, найдя несколько кадров из его фильмов, быстро и уверенно определит, что эти кадры принадлежат Довженко. Вот почему несмотря на огромный талант и силу творчества Довженко у него нет школы, нет учеников, ибо профессионального мастерства недостаточно, чтобы овладеть его приемами. Нужно быть поэтом. Вот почему его опыт так труден для восприятия. Вот почему у него так много неудачных подражателей.

Что же специфического в творчестве Довженко как художника, что выделяет его из ряда других наших замечательных мастеров?

Довженко не только режиссер, он прежде всего писатель-поэт. Причем именно эта сторона его творчества не является для него случайной или переходящей. Нет, это — форма его творческого мышления, органически ему присущая. История театра и кино знает примеры, когда режиссер и драматург совмещались в одном лице. Таков Чарли Чаплин — автор своих сценариев, герой их, режиссер и даже композитор. Довженко — автор, но вы часто слышите его голос в игре актера, в интонации, в манере говорить и двигаться.

Именно это свойство его таланта предопределяет многие его приемы. Он воспринимает жизнь, как поэт. Он не может снимать по чужому сценарию, ибо он должен пережить созданное им. Для него важны все стадии — от замысла до воплощения его на экране. Он не может быть интерпретатором. Он поэт-философ, со своим, органически ему присущим ощущением мира. У Довженко свой круг образов, свои, близкие ему темы, которые он лучше всего знает, о которых он рассказывает с огромным увлечением.

С именем Довженко связано создание украинской кинематографии. Он знает и любит свой народ. Его фильмы — это поэмы о разных сторонах жизни украинского народа, о его освободительной борьбе (Арсенал и Щорс), о коллективизации (Земля), о первом периоде индустриализации нашей страны (Иван). Он также связан с украинским народом, как

Шолохов связан с донским казачеством, в кругу которого он живет и о котором он пишет.

Создавая свои сценарии, Довженко ощущает их, как литературные произведения. Каждый из его сценариев может быть прочитан, но для своей реализации на экране они требуют особых, присущих только Довженко приемов воссоздания этих сценариев на экране.

Попробуйте дать снять сцены из Земли или Щорса другому режиссеру — и ясно выступит эта неотрывность творческого процесса создания сценария от постановки фильма. В самом сценарии Щорс уже заложен стиль постановки, уже намечены приемы, которыми должен быть реализован каждый эпизод.

Если взять сцены свадьбы или мечтаний и дать поставить их другому режиссеру, то мы увидим всю разницу поэтического и прозаического подхода к действительности. Дело не в том, что другой режиссер снимет по-своему (так будет всегда, когда различные мастера будут реализовать один и тот же сценарий), а в том, что весь драматический внутренний образный строй рассчитан именно на те средства выразительности, которыми владеет Довженко. Лишенная мотивировок сцена свадьбы в иной интерпретации покажется неубедительной и потребует либо добавочных драматургических мотивировок, либо потеряет свою волнующую, эмоциональную силу.

Драматургия сценариев Довженко требует только ей одной свойственных средств выражения. Она органически связана с пластическим решением образов в фильме. Она требует для своего раскрытия высокой поэтической силы, вне которой большинство эпизодов фильма Щорс потеряло бы свой драматизм, свое содержание.

Любой эпизод сценария — митинг, мечтания, письмо Щорса к жене, сцена въезда Савки Трояна на коне во дворец, похороны Боженко и др. — снятый не в приподнятой романтической манере Довженко поблек бы, даже если он был бы снят слово в слово по сценарию.

Вот почему Довженко, как только он ощутил себя мастером кинематографа и в фильме Звенигора нашел свое лицо как режиссер, он стал автором сценариев для своих фильмов, нашел свою принципиальную линию в кино. Ряд больших наших режиссеров создает сценарии. Для Довженко это не профессиональное дело, для него это форма творчества столь же важная, как и режиссура. Это первая ступень, без которой вторая немыслима.

Довженко — поэт и сказовая форма ему ближе, чем драматургическая. Именно то, что Довженко ощущает материал, как поэт, а не драматург, а затем воплощает созданные им образы в кинофильмах, диктует своеобразие драматургии Щорса и предыдущих фильмов Довженко. В фильмах Довженко доминирует эпическое начало. Это приводит к ослаблению композиционной стройности, к нарушению ряда канонов кинодрамы.

Довженко-поэт мешает Довженко-режиссеру. Строгая замкнутость фильма в определенном объеме часто приходит в противоречие с его широким поэтическим письмом, богатым отступлениями и монологами. Поэтому для Довженко так труден бывает процесс монтажа, когда приходится формировать фильм в целом. Законы целого требуют строгой композиции, которой часто противоречит отснятый материал. В процессе монтажа ножницы режиссера часто приходят в противоречие с пером и замыслом писателя. Там, где режиссер уступает писателю, там, где во имя эпизода нарушается гармония целого, ощущаются длинноты, замедленность действия. Там, где ему удается сочетать эти два начала в фильме, рождается замечательный ритм и упругий темп. В синтезе этих двух начал заложена победа Довженко как мастера.

Щорс — фильм необычайного темпа несмотря на ряд длиннот. Режиссеру удалось в этом фильме найти замечательные монтажные стыки, плавно и быстро движущие действие вперед. В эпизоде «Клятва», в рассказе Щорса о попытке его ареста, в проходах режиссер сумел компактно, путем монтажных переходов, впервые появившихся в творчестве Довженко, избавиться от обычной замедленности в развертывании действия.

Фильм Щорс связан со всем предыдущим творчеством Довженко. Но старые приемы приобретают здесь иное звучание, иную направленность, благодаря стремлению режиссера к максимальной простоте и правде. Этот фильм так же полон поэзии и полемической страсти, как его предыдущие работы. Довженко остался в нем таким же поэтом, воспевающим родной народ Украины и ее природу. Он принес сюда все те замечательные приемы, которые накопил в предыдущих работах. Но вместе с тем в этом фильме необычайно властно зазвучала новая черта, доселе являющаяся в его фильмах наиболее слабой. Герои Довженко в этом фильме раскрылись перед нами с изумительной силой. В Щорсе художник показал человека со всеми его страстями, борениями и горестями. Если в предыдущих фильмах Довженко человек выступал, как в песне, овеянной романтической дымкой, то в Щорсе показаны человеческие характеры во всей полноте и силе.

Герои предыдущих фильмов Довженко выступали, как носители поэтических, а не отвлеченных идей, что отличало их от штампованных «социальных» героев. В Щорсе впервые они стали необычайно человечны, конкретны и правдивы. Именно это наложило свой отпечаток на всю структуру фильма.

Герои Щорса не похожи на героев Земли, Арсенала, хотя они и родственны. Это те же люди, того же класса, но показаны они совсем по-другому. В Тимоше из Арсенала, в Васильке из Земли, в Иване на первый план выступало не индивидуальное и личное, а социальное. В Щорсе в образе Щорса и Боженко художник нашел гармонию этих двух начал. Эти герои Довженко не только полководцы, но и большие человеческие характеры, очень своеобразные и интересные.

Кроме центральных образов Щорса и батьки Боженко в Щорсе проходят фигуры их замечательных сподвижников—Чижа, Исака, Савки Трояна, Наливайчихи, Петро и др. В орбиту фильма втянуто множество героев, которые отдают свою жизнь за победу революции, которые борются за освобождение родной земли. Каждый из них имеет свое лицо, свой голос, свое имя и свою судьбу. И как бы скромно ни было их участие в фильме, они заметны, их не забыть.

Острый глаз художника нашел в каждом из них своеобразное, интересное, присущее только данному персонажу. Поэтический пафос Довженко сочетался в Щорсе с острой наблюдательностью художника-реалиста.

У Довженко, как у всякого большого художника, есть излюбленные чувства и идеи, которые проходят через ряд его фильмов. В замечательной сцене Арсенала предатель-меньшевик расстреливает рабочего, а он стоит под пулями, как в панцыре, и не падает. В этой сцене Довженко раскрывает идею бессмертия пролетариата, непобедимости восставшего народа. Та же идея и в сцене мечтаний в Щорсе, когда хлопцы говорят о том, что «их пуля не берет».

Эта же идея, раскрытая здесь в реалистических образах, в замечательных теплых человеческих словах не потеряла своей поэтической силы, а наоборот, прозвучала еще более эмоционально, страстно и правдиво.

Кто не помнит величественного начала Земли, когда дед умирает на яблоках, а рядом цветет молодость — в цветущих деревьях, в детях, в дожде, в плодородии земли. Перед нами проходил изумительный поэтический этюд о жизни и смерти, о великом спокойствии, о простоте, с которой умирают люди, и о растущей силе молодости.

Вспомним, как умирает Боженко на плечах у хлопцев, несущих его сквозь степи Украины, мимо полыхающих сел, под звуки «Заповита». Трудно сказать, какая из этих сцен сильнее. Обе они — создание замечательного художника. Но трактовка темы в Щорсе более конкретна. Это не только философская поэтическая сцена жизни и смерти, это замечательное завершение жизненного пути человека, которого мы полюбили.

Уже то, что художник неоднократно возвращался к этим серьезным темам, говорит, что они не были разрешены для него до конца, ибо только реалистическое раскрытие этих мотивов могло передать всю таящуюся в них правду.

Все же отсутствие законченного сюжета ощущается и в Щорсе. Когда смотришь фильм, волнует не столько то, что произойдет дальше, сколько то, что сейчас происходит в кадре. Каждый эпизод волнует и захватывает своей законченностью и изумительной живописностью. Мы часто забываем, что кино — это зрелище, воспринимаемое прежде глазами. Довженко же умеет создавать в своих фильмах замечательные живописные полотна.

Но, несмотря на кажущуюся рыхлость сюжета, фильм Щорс драматичен и гармоничен. Гармония его — не столько в его внешних очертаниях, сколько во внутренней завершенности формы и содержания каждого эпизода, в органическом сплаве развертывающихся событий и в их пластическом разрешении.

Материал, охваченный Довженко в Щорсе, не позволил художнику уложить его в рамки обычного сюжетного построения. Материал требовал новых форм, новых приемов воплощения, чтобы он раскрылся во всей полноте и правде, ибо Щорс отображает величественное народное движение, не укладывающееся в строгие сюжетные рамки.

«ЩОРС»

Автор-режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. УССР А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: лауреат Сталинской премии арт. Е. Самойлов в роли Щорса

Довженко рассказывает о беседе товарища Сталина с ним о Щорсе: «Фильм о Щорсе, по существу говоря, мне представляется, как фильм о восставшем украинском народе, о его победоносной борьбе с украинской контрреволюцией и немецко-польскими оккупантами за свое социальное и национальное высвобождение, — говорил товарищ Сталин. — Показывая Щорса и его героев-соратников, нужно показать украинский народ, особенность его национального характера, его юмор, его прекрасные песни и танцы». (Сборник «Ленин и Сталин о кино».)

Перед Довженко была поставлена почетная и трудная задача. Проникшись этими указаниями товарища Сталина, Довженко воплотил их в фильме. Фильм Щорс — народный фильм. Народ живет в каждом эпизоде фильма: в каждом маленьком боевом эпизоде мы видим не только борьбу одной воинской части с другой, но мы видим представителей народа — молодых, стариков, женщин, мы видим, как восстала и дерется за свое социальное освобождение вся Украина. Ни в одном фильме не была так ярко показана народная война. От эпизода к эпизоду, от части к части мы видим, как растет и мужает народное ополчение и как оно сметает с лица украинской земли захватчиков и поработителей.

Во имя художественной правды, торжествующей в этом фильме, Довженко нужно было искать новых выразительных средств, чтобы передать замечательные события, которые он образно воспевает. В одном из своих последних выступлений на активе работников кинематографии Довженко говорил о том, что старые каноны драматургии, рожденные на базе частной собственности и продиктованные отношением людей к ней, становятся непригодными для отображения нашей социалистической действительности, недостаточными для передачи величия и пафоса борьбы за коммунизм.

Эта мысль, глубоко интересная и верная, в первую очередь, относится к творчеству самого Довженко. Советская кинодраматургия сделала в этом направлении замечательные открытия, создала эпические полотна. Работая над сценарием Щорс, Довженко не мог и не хотел укладываться в рамки известных и проверенных драматических канонов. Щорс, как и большинство предыдущих фильмов Довженко, — это поэма со всей свободной манерой этого жанра. Поэтический образ, главенствующий в творчестве Довженко, составляет основу и Щорса.

Единое действие фильма продиктовано его содержанием. Единое действие Щорса — это движение народа, которое растет и ширится. Растет полк Щорса, становится дивизией, она движется вперед, освобождая Украину. Растут ряды щорсовцев, вместе с ними движется весь украинский народ, уничтожающий своего заклятого врага.

Главные герои фильма — Щорс и Боженко — органически связаны с этим движением, живут только в нем и так же, как все окружающие их лица, выросли из него. Щорс и Боженко не выделены художником из общего потока движения. Они растут с массами, а не вне их, не над ними, как это показывают даже лучшие буржуазные историки и художники. Народное движение в фильме не является фоном для рассказа о Щорсе. Щорс — народный полководец и его личная биография, его подвиги, его столкновения — все связано с народным движением.

Щорсу чужды колебания. Он проходит сквозь весь фильм, как рыцарь революции. Актер Е. Самойлов, исполнитель роли Щорса, не украшает его слащавыми добродетелями. Образ Щорса решен Е. Самойловым с суровой простотой. С первого кадра, в котором появляется Щорс, до конца фильма он проходит перед нами уверенно, быстро и решительно. Он весь устремлен в будущее, мечтает о том, чтобы превратить мир в цветущий сад. Он создает кадры красных командиров. Он без конца, беспредельно предан своей мечте.

Образ Щорса в значительной мере напоминает шекспировских героев. Невольно приходят на память герои шекспировских исторических хроник, к которым близка по общей композиции картина Щорс, полная сильных страстей, бурных монологов, юмора и народной мудрости.

Рядом с Щорсом через весь фильм проходит образ Боженко, образ, полный противоречий и внутренних столкновений. Лукавый батько, свирепый для врагов, ласковый с друзьями и по-детски неутешный в своем горе, он понят артистом И. Скуратовым вслед за режиссером необыкновенно глубоко и воссоздан на экране во всем его неповторимом своеобразии.

В фильме найдены для образа Боженко такие сцены, такие слова, которые позволяют необычайно выпукло и ясно воплотить эту великолепную фигуру мужественного и наивного человека. Всякий, кто видел фильм, навсегда запомнил такие сцены, как разговор с буржуазией в театре, или плач по жене, убитой белогвардейцами. Здесь, в этих сценах, образ Боженко нарисован И. Скуратовым с фламандской щедростью красок.

Рассказ об этой замечательной дружбе, судьба Щорса и Боженко совершенно справедливо положены в основу драматического построения фильма. Однако и режиссер и актеры нашли в себе достаточно чувства меры, для того чтобы рассказ о личная драма Боженко и Щорса не заслонили народного движения, которому посвящен весь фильм.

В Щорсе Довженко обрел то, к чему он давно стремился, — замечательную простоту и правду. Поэт и режиссер Довженко создал прекрасный памятник народному герою.

«ЩОРС»

Автор-режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. УССР А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. На фото: лауреат Сталинской премии Е. Самойлов в роли Щорса и засл. арт. РСФСР лауреат Сталинской премии И. Скуратов в роли батьки Боженко

Народно-героическая драма „Чапаев“

Лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. Г. Н. Васильев

Лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. С. Д. Васильев

И. Долинский

Место Чапаева в становлении и развитии реалистического кинематографа огромно. Как типическое явление киноискусства Чапаев представляет своеобразный итог развития кинематографа и еще больше маяк дальнейшего его движения.

Характерные элементы реалистического стиля советского кино сложились во многом уже после выхода Чапаева, под его воздействием.

В конце 1932 года, когда Васильевы приступили к фильму, горизонты нового этапа стиля прояснились, но пути-дороги не были еще никем проложены. Художникам предстояла большая сложная работа конкретного идейно-художественного воплощения в новых стилевых формах всего многообразия жизненных явлений.

Процесс создания Чапаева отражает самый ход поисков конкретного воплощения нового пути реализма. Вместе с тем нахождение нового решения темы гражданской войны в новой художественной форме Чапаева — это путь творческого роста самих Васильевых.

Уже в Личном деле они поняли многое в новой поступи стиля. Переход к актуальнейшей производственной теме, к проблеме человека, к драматическому строению произведения, работе с актером и другим моментам — все это явилось для них своим Встречным. Но это был только черновой набросок нового этапа, своеобразная разведка в неизведанной области стиля.

Процесс творческого рождения Чапаева — это конкретное раскрытие самых существенных сторон реалистического стиля нового этапа.

Чапаев вырастал вместе с Юностью Максима, Грозой, Последним маскарадом, Крестьянами, Аэроградом и др.

Эти произведения после фильмов разведывательного характера в стилевом отношении представляли собой подъем, расцвет советского звукового кино.

Как в середине двадцатых годов Мать, Броненосец Потемкин открыли мировой путь нашему немому кинематографу, так в середине тридцатых годов на Венецианской выставке и затем на Международном кинофестивале в Москве наши звуковые фильмы получили первое место.

☆

Народная героическая драма Чапаев состоит из пяти актов, строго разграниченных своими заданиями. Каждый акт — этап борьбы отряда революции с его врагами — представляет драматургическое целое.

Действие дивизии, стремления ее героев проходят через трудные испытания.

Эпическое начало фильма — атака на чехов — отражает силу и судьбу всей революционной борьбы чапаевской дивизии. Действие, быстро поднимаясь и опускаясь, как бы передает дыхание атаки: Чапай резко останавливает партизан, отступающая масса поворачивает к мосту, чехи в панике убегают, Петька строчит из пулемета. Затем начинается смотр рядов.

Это первый акт народной драмы. В нем очерчен и центр драматического действия — Чапаев в момент творческого порыва, взволнованная масса, окрыленная волей героя, и Петька — образ новой юности.

Запечатлена революционная страсть восставшего народа и историческая обреченность исконного врага.

В зародыше здесь заложено строение всего произведения: предсказано как бы то, что предстоит увидеть и пережить.

За начальным ярким «взрывом», мгновенно осветившим общую направленность исторического действия, вступает второй — драматический акт фильма: борьба героев. Раскрываются исторические характеры народной драмы.

Эпическое действие вступления расщепляется. Образуется отдельное течение драматических характеров.

Глава из диссертации И. Долинского «Чапаев». Автор диссертации получил звание кандидата искусствоведческих наук.

«ЧАПАЕВ»

Авторы-режиссеры лауреаты Сталинской премии засл. деят. иск. Г. и С. Васильевы. Оператор А. Сигаев. Леннфильм. На фото: арт. Б. Блинов в роли Фурманова, Волков в роли Еланя и лауреат Сталинской премии нар. арт. РСФСР Б. Бабочкин в роли Чапаева

Получив едва заметный толчок в первой встрече Чапаева с Фурмановым («купаются... жарко»), конфликты людей и движение событий начинают быстро расти. От центрального драматического русла Чапаева—Фурманова ответвляется боковое течение Анны и Петьки («Могу быть и пулеметчиком»). Вырастают не только главные герои, но и атмосфера их столкновений — от облика массы до обрисовки второстепенных персонажей (Еланя, Новикова и др.).

Намечается исходное состояние вражеского лагеря («Времена меняются... меняется и тактика отношений»).

Здесь экспозиция противоречий, подготовка к борьбе.

Драматические сцены по своему строению еще просты («Военный совет», «Где должен быть командир?») и связаны только центральным героем.

Но это длится недолго.

Вспыхивает борьба героев, развивающаяся с возрастающей силой.

Страсти Чапаева и Фурманова, Петьки и Анны поднимаются на первую волну (сцены «Учи, дьявол, пулемету», «Ссора из-за доктора»). Чапаевский лагерь становится зрителю очень близким и дорогим. Неожиданно вступает острый конфликт вражеской стороны (Потапов просит о помиловании брата).

Сохраняя свою самостоятельность, сцены все более усложняются. Структура произведения как бы вторится в композиции каждой сцены и при этом каждая последующая сцена, развивая конфликт героев, усложняет и свое строение.

Так, развитие сцены с ветврачом и ветфельдшером построено как бы по правилам целой одноактной пьесы, где жалоба ветеринаров — экспозиция конфликта, а его развязка — разговор о «затрапезном» виде.

Теперь внутренние противоречия роста нового мира и антагонистические противоречия старого раскрылись очень широко. Герои страстно устремились к решению задач революционной эпохи. Их думам и чувствам дано отныне новое направление.

Тогда страсти вскипают еще сильней. Борьба поднимается на в т о р у ю, в ы с о к у ю в о л н у.

Ссора из-за ареста Жихарева, где конфликт героев достигает предела, представляет самую сложную драматическую часть произведения. Сообщение Фурманову, что «по деревне буза идет», кража поросенка и суждение бородача («карусель получается») служат широкой подготовкой к аресту Жихарева, когда комиссар совершает самый решительный шаг для введения большевистского порядка. Вступает «взрыв» Чапаева. Борьба поднимается на ее идейные вершины («Кто хозяин дивизии?»). И вслед за этим митинг окончательно приводит сознание Чапаева к большевизму. Комиссар получает место рядом с народным полководцем (совещание накануне каппелевского боя). Это как бы многоактная пьеса.

Так же кардинально в этом акте меняются отношения ординарца и пулеметчицы. В сцене ухода Петьки за «языком» они наполняются романическим смыслом новых людей.

Музыка и пейзаж, на фоне которых проходит прощание героев, играют здесь особую роль. Ни единого слова любви. Едва уловимые движения и взгляды наполняются волнением печальной мелодии баяна и грустью деревенской улицы.

Наконец, на этой же драматической волне совершается бесповоротный раскол во вражеском лагере.

«Лунная соната» заполняет всю сцену. Плавное покачивание Бороздина и Потапова, светотональная композиция кадра — все подчинено ритмическому строю мелодии.

Фортепианная соната, сопровождаемая струнными и волторной, звучит точно хор (судья) в греческой драме. Она с необычайной силой вскрывает трагизм разрыва. Лирическая торжественность мелодии — тема полковника — все более отступает под напором грозных, бунтующих звучаний инструментов — темы денщика. Победа слуги (внутреннее решение об уходе) выражено в музыке мощным ударом.

Господа остаются в одиночестве, связи с народом порываются навсегда. В сцене прихода Потапова к Чапаеву ординарец находит в новой армии истинное свое место.

Теперь, когда конфликты разрешены, когда моральные силы народных героев и их врагов определились, наступает т р е т и й акт исторической драмы — акт г е р о и ч е с к и й — сражение с каппелевцами.

Действие, расщепленное в конфликтах героев, вливается снова в единое русло.

Являясь кульминацией в развитии сюжета всего произведения, сражение с каппелевцами представляет законченное целое.

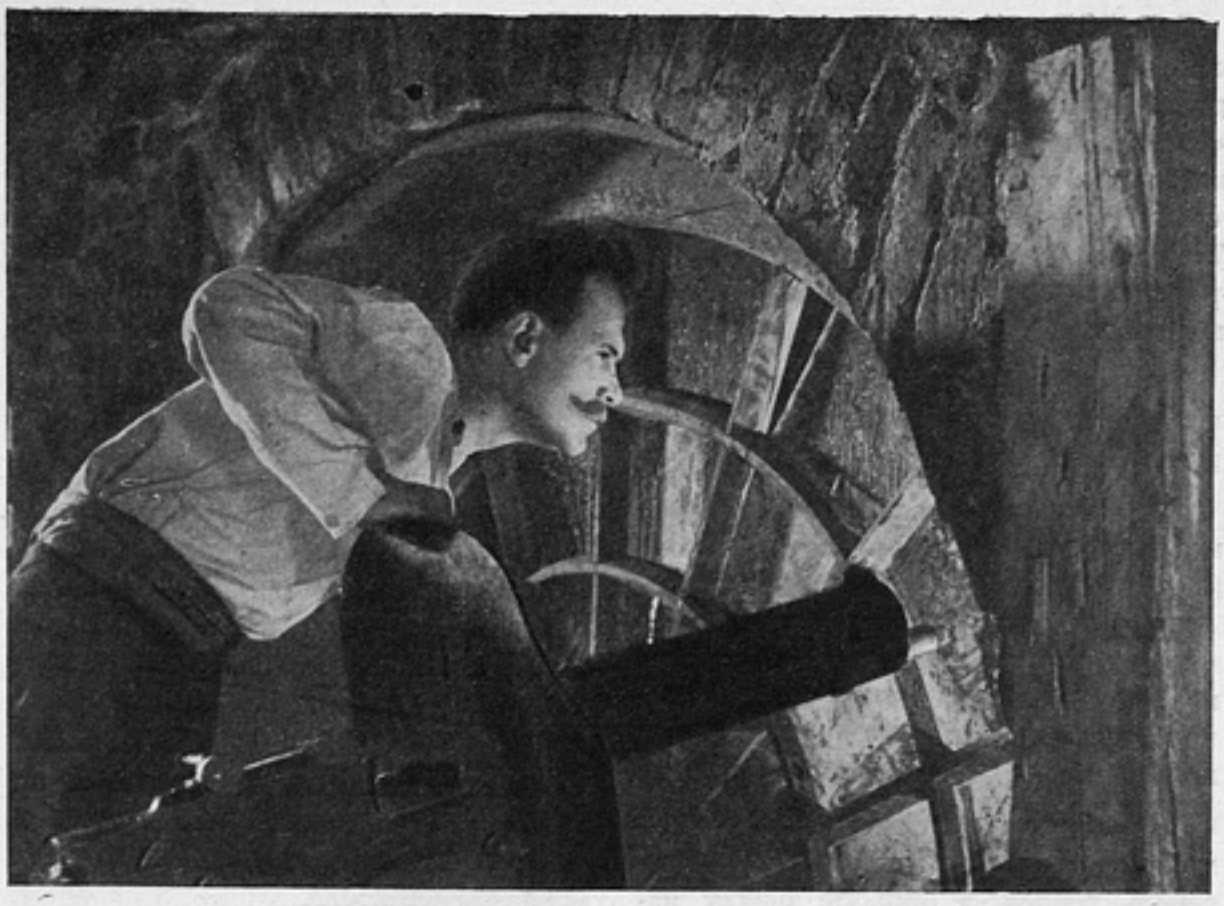
Это — песня о битве народной войны. Вступлением ее служит ожидание врага и усмирение кавэскадрона; изложением темы — нарастающие атаки каппелевцев, казаков и Чапаева; заключительной частью песни является чаепитие в занятом штабе.

Героическая песня о битве с врагами народа проникнута поэтическим пафосом.

На поле сражения выходят коллективные силы враждующих сторон. Господа, оставшись одни, становятся

«ЧАПАЕВ»

Авторы-режиссеры лауреаты Сталинской премии засл. деят. иск. Г. и С. Васильевы. Оператор А. Сигаев. Ленфильм. На фото: лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР Б. Бабочкин в роли Чапаева



лицом к лицу с революционным народом.

Происходит исключительный поединок духа и военной силы союза рабочих и крестьян с офицерством. В этом — вершина напряжения всей борьбы.

Сражение раскрывает процесс победы чапаевского войска. При этом звучание боя играет важнейшую роль в его драматике.

Наступление черных каппелевских шеренг, очерченное барабанной дробью и криками «ура», раскалывается трелью пулемета Анны. После короткой паузы неожиданно врывается дикий свист и гик казачьей лавы, которая разрывается фанфарной атакой Чапаева.

Движение врагов, освещенное изнутри, дано через общие планы, охватывая воедино отчаянную решимость и военную мощь, в то время как народная армия, начертанная на близких планах, открывается в преодолении острых противоречий.

Сложная гамма переживаний чапаевского войска от «бузотерства» кавэскадрона до крылатой атаки Чапаева показана не только в движении всей людской массы, но, что особенно важно, в действиях отдельных персонажей (долговязого бузотера, украинца, старика-пулеметчика и др.). Тем самым зритель вовлекается в психологический процесс борьбы чапаевской дивизии. Сокровенный смысл устремлений народной армии становится столь близким и дорогим, что зритель как бы сам лежит в цепи, встречая страшные каппелевские колонны. Чем дальше, тем все больше растет революционный пафос народной массы, противостоящий гипнотическому воздействию атаки каппелевцев.

Но героичность третьего акта не только в этом.

В сражении поставлена на карту судьба всех положительных героев. Над всеми высится личность Чапаева, концентрирующая организацию и волю к победе.

Четвертый акт произведения — акт лирический. Это — пристань после бури. Короткий отдых в незаконченной борьбе.

Эпическое действие борьбы снова разветвляется по линиям характеров. Но теперь, когда сражение с каппелевцами спаяло навсегда ивановцев с чапаевцами, выступает дружба и любовь.

Даны три замкнутых сцены: прощание героев, совещание врагов и последний вечер.

В лирическом акте открывается задушевный, интимный мир героических характеров. Народная песня, печаль расставания Чапаева, нежность, недосказанные думы провожающих — все обличает в людях суровой эпохи сердечность и простоту.

В середине акта грубо врывается совещание Бороздина с генералом, где подготовляется разгром Лбищенска. Лирическое течение действия временно обрывается. Это еще более возвышает переживания народных героев.

В сцене, когда при свете лампы мощным хором гремит:

Ревела буря, дождь шумел.
Во мраке молния блистала...

а Чапаев с Петькой и Анной ведут свой задушевный разговор о будущем и любви, о борьбе и счастье, воплощается поэтический образ дум и чаяний революционного народа.

Пружина сюжетного хода здесь в том, что на экране действие течет спокойно и плавно, а в зрительном зале растет тревога и боль.

На горизонте собираются новые грозовые тучи.

Приходит последний акт драмы, вздымающий страсть борьбы на волну потрясения: гибнут народные герои — Чапаев и Петька.

Это — акт трагический. Это — песня о героической смерти народного полководца и его штаба.

Действие проходит завершающий, последний этап.

Борьба снова вливается в единое эпическое русло.

Враги, не сумевшие победить в открытом, честном бою, нападают на революционный штаб из-за угла. Удар в спину, неожиданный и подлый — последнее средство обанкротившегося Бороздина.

Борьба неравна, но чапаевский штаб отвечает страстным отпором, стоящим жизни его врагу.

Акт снова построен на контрастах, принимающих здесь максимально обостренный характер.

Сцена ночной тишины резко сменяется грохотом казачьего нападения и паники. Упорное сопротивление Чапаева и Петьки у пулеметов переходит в сцены отступления через Урал и смерти героев.

Конец произведения в противовес его началу как бы сжато повторяет весь пройденный путь дивизии.

В этом акте определяется высший смысл революционной борьбы. Бороться до конца за народное дело, не жалея жизни, стремиться во что бы то ни стало спасти эту жизнь, быть преданным друг другу в момент личной опасности и умереть на посту — все это высоко поднимет честь народной армии.

Смысл сюжетного строения акта в том, что трагедийное потрясение оптимистично по своей сути.

Героическая смерть дана как вершина борьбы за новую жизнь.

Действительно, положение легендарного героя, допустившего изолирование штаба от главных сил (его «трагедийная вина»), вызывает и боль досады и желание во что бы то ни стало предупредить и спасти его. Тем более, что зритель знает о готовящейся опасности намного раньше героев.

Волнение зрителя уже с самого начала трагедийного акта достигает огромной силы.

В дальнейшем, когда Чапаев ранен и к дому подкатывают трехдюймовку («Амба, Василий Иванович, отступать надо!») и когда пулеметные пули очерчивают на воде круг смерти, волнение поднимается на ту вершину, которую мы и называем трагедийным потрясением.

Это состояние достигается не прямым нарастанием щемящей боли за гибель героев, а борьбой между надеждой на спасение и мыслью о смерти.

Надежда чрезвычайно мала, но в моменты наибольшей опасности она вспыхивает особенно сильно: Чапаев у пулеметов, Петька гранатой останавливает действие броневика, Чапаев плывет по Уралу.

Так ширится круг надежд, и смерть настигает героя, когда спасение кажется наиболее вероятным.

Тогда вступает финал. Атака Елания, смерть Бороздина и очистительный взрыв проносятся, как ответ народа, как месть его за смерть Чапаева и Петьки.

Потрясение резко переходит в подъем победы, искупающей «трагедийную вину» любимого героя.

Трагедия акта звучит словно траурная симфония, утверждающая жизнь.

☆

Став памятником легендарному герою эпохи отечественной войны первого в мире государства рабочих и крестьян, Чапаев сделался народным произведением искусства в ленинском его понимании.

Васильевы обогатили киноискусство тем, что пронизали все идейно-художественное строение фильма русской фольклорностью. Чапаев — русский фильм. Это в настоящем смысле произведение социалистическое по содержанию и национальное по форме.

Чапаев выразил народность стиля социалистического реализма в смысле глубочайшей связи его с фольклором и в смысле народного значения искусства.

Примечательность Чапаева, как мы видели, еще в том, что он не только выразил героическое в драматической форме. Васильевы, мастерски спаяли драму с высокоэпопейными компонентами, идущими от Броненосца Потемкина (вступительная атака Чапаева, каппелевский бой, финал). Тем самым Чапаев поднялся до художественного обобщения всего пути, пройденного нашим кинематографом.

В таких сценах, как «Ветврач и ветфельдшер», «Арест Жихарева» и др., художники раскрыли новые драматические возможности киноискусства. А в построении каппелевской атаки Васильевы смело продолжили «монтажный» кинематограф в том его применении, какой он получил в фильме Броненосец Потемкин.

Чапаев, установив границы между художественным вымыслом и историей, дал глубочайшее решение взаимосвязи личного и общественного.

Наконец, о лирическом. В связи с главной задачей реалистического стиля на этом этапе — раскрытия нового человека — лирическое начало получило в наших фильмах большое место. Известно, что часть художников кинематографа (Б. Барнет в Окраине, Ю. Райзман в Летчиках, С. Герасимов в Семеро смелых), создавая фильмы новеллистического характера, избрали лирическое строение произведения для изображения характеров и драматических конфликтов.

Чапаев выразил и эту столь характерную черту современного советского кинематографа. Лирика в Чапаеве раскрывает значительность индивидуального, обогащающего общественное. Так, любовь Чапаева к людям (Фурманову, Петьке) необычайно укрепляет целостность дивизии, нежные отношения Петьки к Анне помогают ему подняться, вырасти и т. д.

Благодаря обобщающей силе этих решений Чапаев стал источником основных жанровых исканий киноискусства последующих лет.

Таким образом советское киноискусство стало создавать фильмы, прославляющие «подобно Чапаеву величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза» (Сталин).

Чапаев явился классическим выражением всех стилевых устремлений советского кинематографа, его своеобразным маяком.

Создатели замечательного образа

Б. Барнет
Засл. арт. РСФСР

Путь Юткевича в киноискусстве характеризуется ясностью творческих устремлений и последовательностью их осуществления.

Если вспомнить даже самые ранние его работы, то в них несмотря на некоторую дань формалистской моде можно обнаружить основное, что всегда волнует художника, свидетельствует о его истинных, быть может тогда еще не совсем осознанных, интересах.

Жизнь советского человека, взаимоотношения его «частного» и общественного бытия являются основной творческой темой Юткевича. Этика советского человека выявлялась в его картинах на столкновении старых привычных представлений с крепнущими новыми моральными и бытовыми нормами.

Кружева и Черный парус, не свободные от формалистических излишеств, уже несли зародыши того реалистического мастерства, которое позже проявилось в Златых горах и Встречном.

На заре советской художественной кинематографии многие из ее зачинателей изображали явления новой жизни еще несколько внешне, лишь как вдумчивые и добросовестные наблюдатели. Только с течением времени, научились они глубже понимать существо явлений, уяснили себе закономерность, социальную значимость происходящего и показываемого. Такой путь проделал и один из первых советских кинематографистов Сергей Юткевич. Более активный наблюдатель, чем некоторые его сверстники, он более органично пришел и к осознанию подлинных задач своего искусства.

Правда жизни зазвучала с большой силой в картине Златые горы. Свет и воздух окружающего реального мира проник в киноискусство, оживил всех персонажей фильма, помог показать их интимный, внутренний мир.

Лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. С. И. Юткевич

То, что было самым ценным в Златых горах, еще отчетливее прозвучало во Встречном Эрмлера и Юткевича. Встречный на определенном этапе по праву стал знаменем рождавшегося звукового киноискусства. Драма мастера Бабченко показывала сложный и своеобразный путь человека к освобождению от тяготевших на нем старых привычек и взглядов. Долг перед народом, перед страной — такова основная тема фильма. Она была раскрыта не абстрактно. Отдельные люди и заводской коллектив в целом показаны были зрителю с волнующей теплотой. Картина не только утверждала реализм в киноискусстве, но и свидетельствовала, что советский кинематограф вырос и овладевает искусством реализма социалистического.

Содружество Юткевича и Эрмлера привнесло в фильм многое от индивидуальных творческих особенностей каждого из режиссеров, дав в сумме некое новое, третье своеобразное качество, тогда нас всех поразившее.

В следующих работах каждого из этих мастеров получили дальнейшее развитие и их индивидуальные творческие качества тенденции, зародившиеся в процессе совместной работы.

Так пришел Юткевич к искусству Человека с ружьем и Якова Свердлова.

Ясность, какая-то строгая внутренняя логичность и убедительность повествования, отсутствие погони за внешне выразительными, но бессодержательными положениями, за «красивостью», и в то же время умение четко выразить режиссерский замысел — характеризуют Сергея Юткевича как в игровом кино, так и в произведениях других жанров (Анкара — сердце Турции, Как будет голосовать избиратель).

Все эти качества С. Юткевича-режиссера, помноженные на отличное владение композицией (здесь ему помогает большой опыт театральной работы), на умение разъяснить актеру не только сущность образа, но и профессиональные способы его решения в условиях съемочного процесса, могли бы на первый взгляд вызвать представление о некоторой сухости, однотонности творческого почерка. К тому же для С. Юткевича характерна и сдержанность, почти аскетичность во внешнем решении фильма, в трактовке основных образов произведений, в применяемых режиссерских средствах. Но это — творческая лаборатория художника. Точное знание законов мастерства и даже некоторых «рецептов» построения произведения искусства, если ими владеет подлинный художник, не мешает, а наоборот, помогает создавать убедительные, волнующие произведения, далекие от стандарта и ремесла.

За внешней сдержанностью у С. Юткевича скрывается обычно глубокое проникновение в избранную тему, умение так сконцентрировать все художественные средства, что они воздействуют на зрителя в нужном направлении и создают образы большой силы.

Яков Свердлов — фильм, сказавший новое слово в области создания историко-биографического жанра. Именно в этом жанре особенно велики победы советского кино за последние годы и поэтому сказать в нем новое слово было делом нелегким.

Почти двадцать лет кипучей деятельности пламенного большевика Я. М. Свердлова охватывает фильм. Это продиктовало необходимость строить картину как серию эпизодов, из которых должен был во всей полноте и обаянии предстать перед зрителями образ выдающегося деятеля революции. Задача сложная еще потому, что вдохновенность образа Свердлова, поэзию и романтику революции надо было показать не на взлетах и моментах пафоса, торжества, а повествуя о буднях, подполье, арестах, тяжелой повседневной работе и борьбе. Образ Свердлова в блестящем исполнении Л. Любошевского входит в фильм непринужденно во время веселого ярмарочного хоровода. Но скоро зритель незаметно для себя постигает некоторые из основных качеств отважного большевика: предельная моральная чистота, убежденность в правоте революционного дела, высокая и мужественная любовь к народу наполняют образ Свердлова с начала и до конца фильма. И несмотря на это образ Свердлова дан все же в движении: по мере развертывания действия, все глубже, полнее, шире раскрываются отдельные стороны его многогранной личности.

Общий тон фильма скромен и строг. И «камерные» сцены, и сцены более «монументальные» выдержаны в едином стиле. В фильме много удачных режиссерских находок.

Очень выразительна сцена встречи Свердлова с товарищем Сталиным в сибирской ссылке.

В этой сцене прекрасно передана вера Свердлова в грядущее, в весну революции. Она показывает эмоциональное богатство характера Свердлова, сложную гамму человеческих чувств, вплоть до мягких лирических настроений.

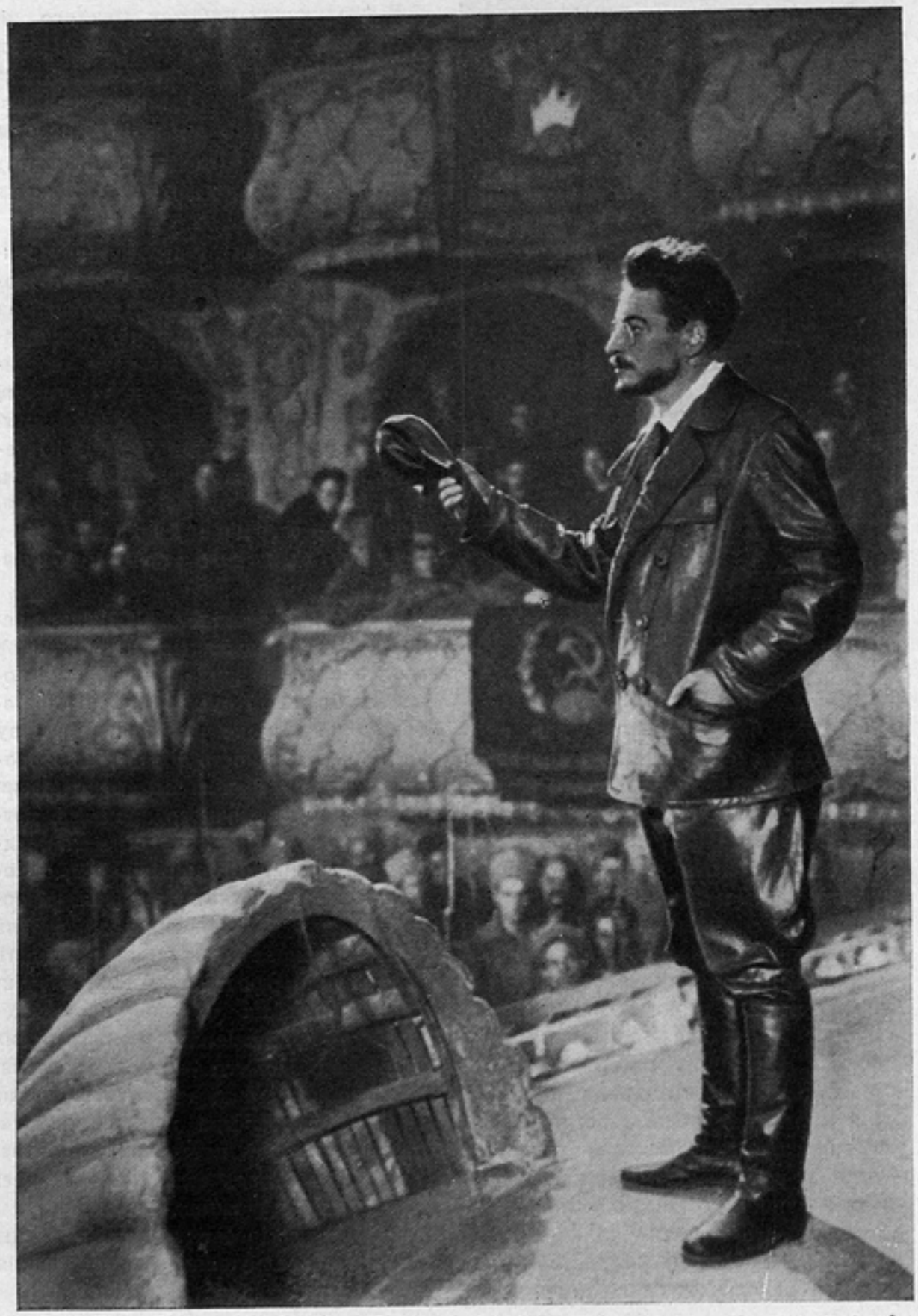
Можно было бы упрекнуть Юткевича-художника за то, что эти личные качества Свердлова не всегда чувствуются в других эпизодах и сценах. Но огромный объем и четкость выражения других решающих качеств Свердлова большевика и гражданина оправдывают этот вынужденный режиссерский прием.

Артист Л. Любошевский ведет свою роль вдохновенно. Он сжился с образом: граней между актером и образом не ощущаешь, их нет.

Сталинская премия достойно увенчала труд режиссера и артиста, создавших образ одного из выдающихся людей социалистической революции.

С. Юткевич — зрелый художник, одаренный мастер, нашедший и утвердивший свое место в сложном искусстве кинематографа. Своеобразие и четкость его творческого почерка, целеустремленность, большая изобразительная культура, владение «тайнами» кинематографического письма заслуженно выдвинули его в ряды лучших режиссеров. Мы вправе ждать от него новых больших произведений, двигающих вперед теорию и практику советского кино.

Перед художником Юткевичем, как и перед всей нашей кинематографией, стоит огромнейшая и почетнейшая задача участия в воспитании в человеке эпохи социализма новых черт и качеств, необходимых для полного торжества коммунизма.



«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»

Сценарий лауреата Сталинской премии П. Павленко и Б. Левина. Режиссер лауреат Сталинской премии засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Ленфильм. На фото: лауреат Сталинской премии засл. арт. РСФСР Л. Любошевский в роли Свердлова

Новатор

А. Андриевский

Лауреат Сталинской премии С. П. Иванов

Свыше сорока лет ученые многих стран мира бились над проблемой создания стереоскопического кино.

Только в 1929 году бельгийский инженер Ноайон нашел, наконец, способ получить стереоэффект для большого количества зрителей, сидящих в партере. Однако изобретение Ноайона было настолько сложно и технически громоздко, что оказалось неосуществимым на практике.

Такая же участь постигла и многих других изобретателей: Клавко, Кэнольта, Бонне, Лиймана.

Так обстояло дело до самого последнего времени в наиболее передовых и технически развитых капиталистических странах.

Всего этого не знал русский человек Семен Павлович Иванов.

Он не знал иностранных языков. А литература по вопросам стереоскопии существовала только на французском, немецком и английском языках.

Когда у Иванова впервые наметилась идея его изобретения, он знал только о существовании стереоскопа с призматическими стеклами и видел отдельные, мало удачные опыты с анаглифами, то есть очками с красными и синими стеклами.

Художник по профессии, Иванов обратил особое внимание на роль света в нашем восприятии окружающего мира.

Еще студентом Вхутемаса, С. Иванов прочитал реферат о роли света в восприятии пространства. С тех пор он непрерывно думал и работал над этой проблемой. Задавшись целью открыть новые средства изобразительности, Иванов погрузился в изучение физики, химии, математики и физиологии зрения.

Не зная о трудах ученых Бертье, Айвса, Шово, Эстанава, Иванов за короткий срок прошел путь, который проделали эти исследователи на протяжении десятилетий. Он опробовал все известные очковые методы — анаглифы, поляроиды, обтюраторы—и отверг их как неподходящие для поставленной себе задачи. Он заново и самостоятельно открыл принцип Бертье и даже сконструировал модель экрана с растром из черных ниток. Он повторил все искания профессора Эстанава и, наконец, заново изобрел растр особой геометрической формы со сходящимися полосками, который был положен в основу конструкции Ноайона. Но ко всему, что было проделано до него, Иванов добавил новые элементы, которые и обеспечили его победу.

☆

После того как Иванов сконструировал большой экран по своей системе, он впервые натолкнулся в одном иностранном журнале на схему Ноайона, которая по чертежам показалась ему схожей с его изобретением. Со свойственной ему научной честностью Иванов принес этот журнал в НИКФИ и первый обратил внимание специалистов на схему Ноайона. По просьбе Иванова статья была переведена. Ознакомившись с переводом, Иванов убедился, что, несмотря на внешнее сходство схем, его изобретение резко расходится с изобретением Ноайона.

Система бельгийского инженера была необычайно сложна и требовала установки синхронных моторов для колебаний всего экрана с быстротой 1440 периодов в минуту. Экран Иванова давал стереоскопический эффект, оставаясь совершенно неподвижным.

Таким образом Иванов решил задачу проще и лучше, перекрыв наивысшее достижение европейской технической мысли в этой области.

Анализируя итоги работы Иванова, один из крупнейших ученых академик П. Л. Капица писал: «Та простота, с которой эта трудная на первый взгляд задача решена (введение растра особой геометрической формы), заслуживает высокой оценки».

☆

Выдающиеся способности ученого-самоучки Семена Павловича Иванова вряд ли можно переоценить. Но, пожалуй, еще большее удивление вызывает то необычайное упорство, с каким осуществлял свою труднейшую задачу Иванов.

Не раз в своих исканиях он наталкивался на непреодолимые, казалось, трудности, не раз авторитетные научные работники опровергали его теоретические построения — и все же Иванов не сдавался. Шаг за шагом на практике доказывал он правильность своих теорий даже тогда, когда они казались на первый взгляд совершенно парадоксальными. Так например, решая задачу устранения отраженного света в зале от решетки перед экраном, С. П. Иванов высказал утверждение, что блестящая эмалированная проволока должна отражать света во много раз меньше, чем проволока, покрытая черной матовой краской.

Многие специалисты подняли на смех это утверждение Иванова. Однако Иванов не спасовал перед научными авторитетами, а с необычайным упорством продолжал работу и на практике доказал свою правоту.

Ученые оптики, основываясь на ряде научных работ, предсказывали, что тонкая, невидимая для глаза решетка Иванова перед экраном должна давать явления дифракции. Иванов выступил против этого утверждения. И действительно, осуществленный им экран не давал явлений дифракции. Впоследствии такой крупный ученый, как академик С. И. Вавилов, целиком присоединился к доводам Иванова и подтвердил, что дифракция не должна была иметь место в его решетке.

✲

Когда Иванов задумал осуществить свой растр фотографическим способом на стекле размером около квадратного метра, то экспертизы двух научных институтов дали заключение, что выполнить растр такого размера фотографическим способом невозможно.

Иванов осуществил этот растр в кустарных условиях, располагая самым примитивным оборудованием и помещением из одной маленькой комнатки.

Зеркальная насадка для стереосъемок, изобретенная Ивановым, не раз опорочивалась, когда она еще была только запроектирована.

Посредством этой насадки теперь снят целый фильм, который уже несколько месяцев демонстрируется в кино «Москва».

✲

Мне очень запомнился один случай, который может быть ярче всего свидетельствует о необычайном упорстве Иванова.

За месяц до приемки большого экрана в кинотеатре состоялась первая проба его в действии. До сих пор экран такого большого размера никогда еще не строился, и задача создания оптической поверхности площадью свыше 16 метров казалась фантастичной, неосуществимой.

Первая проба дала отрицательный результат. Выполненный с большими усилиями экран отказался работать.

В это время я на один день приехал в Москву из экспедиции, где снимал первый стереофильм. Иванов пригласил меня посмотреть новый экран. Как только проектор послал на него первый луч, я увидел идеально прямые, расходящиеся кверху полосы, пересеченные светлыми концентрическими кругами. Это доказывало, что удалось достичь точной плоскости размером в 16 кв. метров. Ни одна из светлых полос нигде не искривлялась, как это часто случалось на стеклянных экранах, где поверхность не была абсолютно точной.

И все же выполненный с таким совершенством новый экран не работал. Полосы растра, которые по всем расчетным данным не должны были быть видны (так как лежали за пределами разрешающей способности человеческого глаза), отчетливо ощущались во многих местах перед экраном и искажали изображение.

Но самым тревожным были не эти полосы, а то, что сам изобретатель не мог найти причину указанного явления. Крайне встревоженный, Иванов обратился ко мне за советом. Я внимательно проверил действие установки, но не обнаружил ничего, что свидетельствовало бы о каких-нибудь дефектах. И тем не менее растровый экран не работал... Казалось, что происходит нечто совершенно непредвиденное, беспричинное, необъяснимое.

Однако я почти не испытал волнения. Я был убежден, что Иванов со свойственной ему настойчивостью не только найдет причину, но и путь к устранению дефектов.

С этим чувством я уехал в Ялту продолжать снимать фильм. Съемочному коллективу я сказал, что экран будет работать прекрасно, глухо упомянув о некоторых дефектах, которые будут устранены.

Я не ошибся. Через несколько дней Иванов, пытливо изучая экран и анализируя все явления, которые могли вызвать возникновение полос, нашел причину, по которой экран отказался работать. Она заключалась в неодинаковом ритме движения различных бригад рабочих, укладывавших 30 тысяч проволочек на гребенку экрана.

Выяснив эту причину, Иванов в течение месяца по ночам перебрал своими руками все проволочки на экране и заставил экран работать.

Правда, полностью устранить ошибки, допущенные при укладке проволок, было невозможно и это удастся сделать только в дальнейшем. Все же громадный экран в 16 кв. метров работает удовлетворительно и принципиальная возможность такого экрана вполне доказана.

Теперь уже нет сомнений в том, что новые экземпляры экранов будут работать во много раз лучше.

Нет у меня сомнения и в том, что задуманные и теоретически решенные образцы экранов иного типа (светосильный и линзово-растровый) Иванов осуществит с таким же успехом.

✲

Благодаря необычайной воле и настойчивости С. П. Иванову удалось осуществить то, чего не удалось сделать изобретателям и конструкторам Европы и Америки.

В дни, когда Иванов удостоился высокой оценки своей работы, — Сталинской премии, вся советская общественность присоединяется к словам одного из первых зрителей стереоскопического кино академика В. Акулова, который написал в книге отзывов:

«Слава русскому человеку, создавшему это замечательное изобретение!»

С передовыми частями Красной Армии

Р. Кацман

Кадр из документального фильма «На Дунае»

Среди выдающихся произведений советского искусства, удостоенных Сталинской премии, высокой наградой отмечены и создатели художественно-документальных фильмов На Дунае и Линия Маннергейма.

Это великий праздник хроники, искусства кинорепортажа. Ибо и Линию Маннергейма и На Дунае создавали кинорепортеры, подлинные журналисты экрана.

Кинооператоры вошли в Бессарабию и Северную Буковину вместе с передовыми частями Красной Армии.

Они шли вместе с летчиками, пехотой, танками, саперами. И праздновавший свое освобождение народ встречал вместе с бойцами Красной Армии советских кинооператоров. Они снимали в селах, местечках, хуторах, на дорогах Бессарабии, у рыбаков Дуная, в Кишиневе, Черновицах, Аккермане.

На Дунае — образец высокой оперативности хроники.

При съемках этого фильма были учтены все ошибки и поражения хроники. Хроникеры шли не только одновременно с армией, но даже впереди армии, с пограничниками, оформлявшими передачу городов, и как только появлялись бойцы, аппараты уже ждали их, были «на прицеле».

В этом — первая причина успеха фильма. В ней, как и во всем процессе рождения фильма На Дунае, следует разобраться детально. Сталинская премия зовет к новым успехам, обязывает создавать новые фильмы, не уступающие картине На Дунае.

Вторая причина успеха — четкая идейная направленность и единый план съемок, согласованность действий.

Киноаппараты находились в руках молодых людей, не знавших кошмарного прошлого царской России, никогда не видавших жизнь трудящихся в капиталистиче-

Операторы лауреаты Сталинской премии — Н. Богомолов, А. Козаков, А. Кричевский, М. Койфман

Кадр из документального фильма «На Дунае»

ских странах. На операторов нахлынули никогда не виданные ими, не знаемые ими факты.

Перед ними предстала растерзанная страна, жалкая румынская армия, блеск центральных улиц Черновиц и нищета городских окраин, убогость бессарабских и буковинских сел, монастыри, продолжавшие свою жизнь, помещики еще не покинувшие своих усадеб. И рядом — рабочие и крестьяне, радостно встречающие Красную Армию, охраняющие дома, поля, фабрики и заводы, отныне ставшие достоянием трудящихся, с жадностью с первых же дней перестраивающие жизнь на новый, советский лад.

Факты, факты, факты. Полные новизны, самые различные, многогранные. Возникала опасность растеряться, упустить главное.

Но в первый же день был выработан план съемок, послуживший основой для сценария будущего фильма, были предусмотрены мелочи, эпизоды, которые возникали перед глазами, возможные события, предполагавшиеся факты. Этот план был полностью реализован.

План позволил расставить силы, избегнуть повторений, не дублировать друг друга.

И вот Кричевский несколько дней живет на окраинах Кишинева, снимает безработных, старьевщиков, жалкий рынок; Ковальчук выезжает в села; Козаков следит за началом раздела земли... Даже в первый момент, когда перебегали мост Парканы — Бендеры, и глаза заволакивались слезами от нахлынувших чувств, от первой встречи с людьми, которым вернули родину, — даже тогда каждый занимал свое заранее намеченное место, каждый устремлялся в новую группу встречающих, к новым эпизодам и лицам, стремясь не дублировать товарищей. Так возникала подлинная творческая инициатива.

Инициатива кинооператоров сочеталась с планом. План помогал не упустить главное, важнейшее, а инициатива обеспечила съемку самых ярких, живых жизненных штрихов.

Третья причина успеха фильма — в методе съемок.

Сталинскими премиями отмечены операторы Н. Богомолов, А. Ковальчук, А. Кричевский, В. Ковальчук, В. Штатланд, А. Шафран, М. Койфман, А. Козаков. Все они проявили блестящие качества репортеров-художников.

Анри Барбюс в своих высказываниях о кинохронике говорил: «Несомненно киножурналисты, создатели хроники большого размаха, вырванной прямо из жизни, имеют богатейший материал. Но это делает еще более трудной их работу как художников: выбирать сознательно — большая задача художника».

И именно такими художниками проявили себя операторы фильма На Дунае, ибо только художники, только подлинно творческие люди могли так умело отобрать факты, запечатленные в фильме: и встречу Маршала Советского Союза тов. Тимошенко с братом в родном селе, и крестьянина Запорожана, прижимающего к сердцу колосья хлеба, отныне принадлежащего только ему, и многое, многое другое.

Но задача операторов хроники заключается не только в отборе самих фактов. В процессе съемки факта нужно уметь запечатлеть типические детали, самые живые и подчас еле уловимые для простого взгляда, черты, слагающие этот факт.

Операторы лауреаты Сталинской премии В. Ковальчук, А. Шафран, В. Штатланд

Так появился крестьянин, дарящий хлеб красноармейцу и отечески прижимающий его к своей груди, старик, счастливый, помолодевший, стискивающий руки танкистов на улице Кишинева, чарка водки в руках крестьянина «За Красную Армию!» в селе Дурлешты, сельский оркестр, исполняющий «Тоску по родине», полные ненависти взгляды, обращенные вслед уходящей румынской армии, красноармеец, нежно переносящий ребенка с парохода на пристань.

В отборе материала, в подходе к нему операторы проявили большую политическую чуткость, глубокое понимание сущности событий.

Среди операторов, снимавших фильм На Дунае, три москвича и шесть операторов Украинской студии хроники.

Среди них — челюскинец Аркадий Шафран, имя которого давно известно всей советской стране. Подлинный хроникер, он сумел запечатлеть на пленке те суровые минуты, когда «Челюскин» медленно погружался в ледяную пучину. В Северной Буковине он нашел новые яркие краски для показа крестьян-буковинцев, радости переживаемых ими дней, их быта, ростков их новой жизни.

Молодой коммунист Виктор Штатланд, участник похода ледокола «Иосиф Сталин» на помощь «Седову» — один из создателей фильма Седовцы.

Комсомолец Соломон Коган прекрасно проявил себя на съемках фильма Линия Маннергейма, за что был награжден орденом Боевого Красного Знамени.

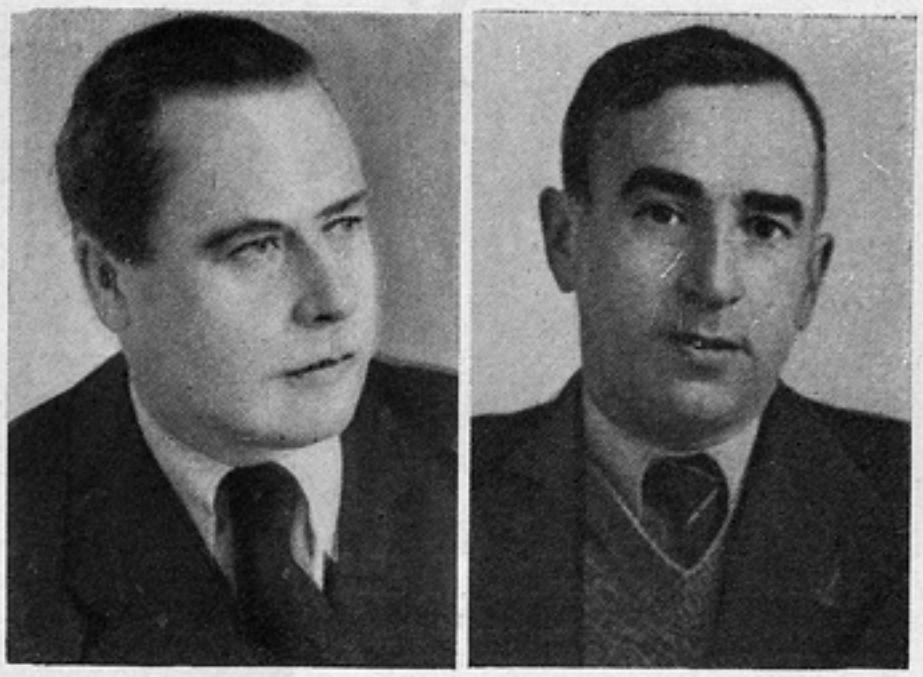
В Бессарабии Коган и Штатланд были неразлучны.

Вооружившись аппаратами «Аймо», они целыми днями носилось по Кишиневу, снимая бурную жизнь города.

Александр Ковальчук — один из лучших работников украинской кинохроники, бессменный кинокорреспондент по Днепропетровской области. Его стихия, его любимый материал — украинская деревня.

В Бессарабии А. Ковальчука сразу потянуло в села.

Николай Богомолов, когда вся группа двинулась вглубь Бессарабии, остался в Бендерах и здесь нашел чудесный материал. Он заснял переход армии через Днестр по понтонному мосту, жителей Бендер, разрушающих памятники ненавистных министров, эпизоды в монастыре.



Режиссеры лауреаты Сталинской премии И. Копалин, И. Посельский

Вместе с ними Козаков, Койфман, Ковальчук, Кричевский за несколько дней на самолетах, машинах, подводах, пароходах исколесили Бессарабию и Северную Буковину вдоль и поперек.

Девять операторов. Но в картине нет разнобоя, достигнут единый ансамбль, видно единство подхода к материалу, единство стиля и метода.

Вот почему материал этот, мастерски собранный воедино режиссерами И. Копалиным и И. Посельским, составил яркую, правдивую, волнующую картину, кинодокумент огромной политической и художественной силы.

Мастера кинорепортажа в своих фильмах, удостоенных Сталинской премии, утверждают кинохронику как подлинное искусство.

В борьбе за высокое искусство документального кино они одержат еще не одну победу.

Лауреат Сталинской премии кинооператор хроники А. П. Ковальчук (Днепропетровск) на съемке лауреатов Сталинских премий Днепропетровского металлургического института им. Сталина

Художники природы

Л. Антонов

Лауреат Сталинской премии режиссер А. М. Згуриди

Среди деятелей науки и искусства, удостоенных Сталинской премии, работники научной кинематографии с гордостью встретили имена своих товарищей — режиссера А. Згуриди, операторов М. Пискунова и Г. Троянского, научного руководителя проф. В. Лебедева и консультанта проф. П. Мантейфеля, создателей фильмов В глубинах моря и Сила жизни.

Первая постановка А. Згуриди и К. Пискунова, которую совместно осуществили в 1935 году в студии Мостехфильм, был трехчастный фильм о жизни диких птиц Крылатые гости. Не случайно оба друга, вместе работавшие в лаборатории микро- и макросъемки т. Лебедева, заинтересовались областью биологии. Страстные охотники, спортсмены, любящие и понимающие природу, они привыкли странствовать по полям и лесам. И эти качества в соединении с художественным вкусом и знанием кинотехники обеспечили успех их первой работы. Уже в этом фильме им удалось с помощью проф. Лебедева запечатлеть много редких фактов биологии. Использовав цейтрайфер, они сняли исключительные по научному интересу кадры развития птенца в яйце.

Следующая их работа — учебный географический фильм Волга. Благодаря особому дару наблюдать природу А. Згуриди и М. Пискунов сумели с мастерством тонких живописцев передать величавые виды Волги и ее берегов от истоков до Каспия. В 1937 году им поручается съемка другого географического фильма По южному берегу Крыма и небольшой детской картины На море Те же качества свежести и наблюдательности характеризуют и эту работу двух друзей.

Даже краеведы — знатоки Крыма, просмотрев фильм, удивлялись тому новому, что сумели найти и показать постановщики.

В 1938 году Згуриди и Пискунов приступили к съемкам своего первого полнометражного фильма В глубинах моря. Первоначальный план сценария и научная консультация по фильму были осуществлены проф. В. Лебедевым. Ученый, тридцать лет своей жизни отдавший созданию кинематографической техники для съемки научных бактериологических фильмов, проф. Лебедев работал в тесном содружестве с режиссерами и операторами, способствуя успеху коллектива.

Начались творческие искания. С помощью биологической базы Академии наук в Севастополе и базы Эпрона в Балаклаве самоотверженные работники группы провели ряд сложных экспериментов. В результате было найдено наиболее правильное техническое решение подводных съемок. В этом фильме также были широко использованы микро-, макро-и комбинированные съемки. Труднейшая задача была разрешена. На экраны страны вышел фильм, открывший широким массам тайны морских глубин и жизнь их малоизвестных обитателей.

Мастерски используя кинематографическую технику, Згуриди и Пискунов никогда не пытались с помощью этой техники фальсифицировать, подменять подлинную жизнь природы. Бесконечное терпенье ученых, выносливость следопытов, высокая требовательность и тонкий вкус позволяли им открывать чудеса там, где заурядный кинематографист не сумел бы ничего разглядеть.

Страстно любящий природу, человек разностороннего художественного образования, А. М. Згуриди всей своей работой подтверждает, что научная кинематография требует огромного мастерства, предъявляет высокие требования к его мастерам. С особой силой талант Згуриди проявился в его последней постановке, фильме Сила жизни. Каждый кадр этого фильма представляет собой результат многодневного терпеливого наблюдения, поисков редких и малоизвестных фактов из жизни диких зверей, расширяющих познания зрителей в биологии.

Значительную помощь постановщикам оказал автор сценария, научный консультант проф. П. Мантейфель. Его глубокое знание природы и биологических явлений помогло коллективу проникнуть в жизнь лесов, полей и рек, отбирая наиболее интересное и нужное.

Трудности постановки этого фильма превосходили все, что до сих пор приходилось преодолевать дружному коллективу. Съемки птичьих зимовок в Гассан-Кули, погони волка за зайцем и т. п. требовали огромного напряжения, терпения, выносливости. Згуриди и Пискунов не жалели энергии и сил, чтобы показать зрителям подлинную жизнь природы. Вот, когда полностью пригодились их качества охотников и спортсменов. Во время этой напряженной работы М. Пискунов заболел. Несмотря на болезнь он поехал в Кавказский заповедник, где снял незабываемые по художественной силе пейзажи зимы. Поднявшись в горы на лыжах, он уже не смог са-

мостоятельно спуститься вниз. Через несколько месяцев его не стало. В его лице научная кинематография потеряла блестящего оператора, в совершенстве владевшего законами кинематографической техники, композицией кадра и света, человека, одаренного большим художественным вкусом.

Необходимо было срочно найти оператора, который смог бы достойно заменить М. Пискунова. Таким оператором оказался Г. Троянский. Он сумел продолжать съемки, не искажая изобразительного стиля, на том же высоком профессиональном уровне, с тем же художественным чутьем и тактом. Несмотря на то, что Г. Троянский был мало знаком с техникой съемок биологических фильмов, он благодаря своему таланту и мастерству блестяще справился со всеми трудностями. Такие эпизоды, как семья медведей в лесу, исключительные по красоте пейзажи половодья, лирический эпизод с косуленком, снятый в теплых световых бликах, сцена погони волка за косулей, где использован контржурный свет, характеризуют Г. Троянского как зрелого и высококвалифицированного оператора.

Лауреаты Сталинской премии профессор П. А. Мантейфель, оператор Г. А. Троянский, профессор В. Н. Лебедев

Коллектив, снимавший фильм *В глубинах моря* и *Силу жизни*, создал произведения, нужные советскому народу и высоко оцененные партией и правительством. В своей дальнейшей работе над фильмами *На птичьих зимовках* и *Белый клык* (по Дж. Лондону) режиссер А. Згуриди, оператор Г. Троянский и их научные консультанты должны оказаться достойными высочайшей награды и создать новые произведения, несущие народу просвещение и культуру.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Популярная книга о звуковом кино

Ю. КУШНИР. «Звуковое кино». Под редакцией проф. П. Г. ТАГЕРА. Госкиноиздат, 1941 г., стр. 152.

Этот научно-популярный очерк должен, как сказано в предисловии, в доступной форме ознакомить читателя с основными вехами в истории звукового кино и ведущими системами и проблемами современной звуковой техники.

Книга начинается главами, рассказывающими о возникновении проблемы записи звука, о первом в истории аппарате для записи звука на бумагу изобретателя Скотта, о «говорящей машине» — фонографе Эдисона и о других предшественниках звукового кино.

Описывая рождение звукового кинематографа, автор останавливается в первую очередь на роли электричества, пришедшего на помощь звуку. Ю. Кушнир говорит об элементарных принципах телефонии, о методах усиления энергии при помощи катодных ламп, о работе фотоэлемента и о других технических достижениях, без которых было бы невозможно развитие звукового кино.

Во второй половине книги говорится непосредственно о различных современных методах и системах звукозаписи и звуковоспроизведения. Излагается не только теоретическая часть этого большого вопроса, но описывается и аппаратура, существующая в настоящее время в СССР и за границей. Далее читатель знакомится с основными видами оборудования и приборами звуковой кинематографии (микрофоны, громкоговорители, фотоэлементы, катодные лампы, усилители и пр.), а также с отдельными вопросами звуковой технологии — «микшированием» звука, достижением бесшумности записи, пушпульной записью, системами фильтров, обеспечивающих равномерность лентопродвижения, и пр.

Заключительная часть посвящена краткому описанию звуковой студии и звукового кинотеатра. Здесь разбираются основные требования звукоизоляции и акустики, предъявляемые при постройке и эксплоатации звуковых павильонов и театральных помещений, различные виды съемок, способы их проведения, роль и значение перезаписи, дубляж и т. д.

Но книга не охватывает всех основных сторон кинотехники, хотя этого следовало ожидать, судя по ее заголовку — «Звуковое кино». Книгу можно было бы озаглавить скорее «Техника звукозаписи и звуковоспроизведения», что суживает значение такого научно-популярного очерка, рассчитанного на читателя, интересующегося всеми вопросами современной техники звукового кино.

Ценность книги несомненна, но она была бы большей при расширении некоторых глав и введении одного-двух новых разделов (основы фотохимического процесса при оптической записи на пленке, краткое ознакомление с общими процессами съемки, обработки и монтажа звукового фильма и т. п.). Это не очень увеличило бы объем работы, тем более, что некоторые вопросы в ней освещены излишне подробно, например: описание пушпульной записи и фотоэлементов вторичной эмиссии, еще не получивших у нас практического производ-

ственного значения, ознакомление с детальным устройством металлической лампы, разбор конструкций механических фильтров и пр.

В то же время даже в пределах узкой темы звукозаписи следовало бы значительно подробнее остановиться на нашей основной звукозаписывающей аппаратуре «Кинап» системы проф. А. Ф. Шорина. При описании ее, например, ничего не сказано о «развертке», выгодно отличающей ее от американской. Отсутствуют объяснения методов и специфики производства синхронной записи на натуре (специальная аппаратура, тонвагены, передвижки и т. п.); автор ограничивается лишь указанием на возможность в условиях хроники записи фонограммы на одну пленку с изображением, что, конечно, недостаточно.

В отдельных случаях сообщаются неточные или устарелые сведения. На стр. 98 рассказывается о системе обесшумливания на находящейся на наших студиях звукозаписывающей аппаратуре с зеркальным гальванометром при помощи смещения диафрагмы, в то время как уже свыше года на этой аппаратуре применяется значительно более совершенный метод обесшумливания при помощи «заслонок». При описании микрофонов (стр. 116) упоминаются только два типа — конденсаторный и ленточный, хотя эти микрофоны уже потеряли свое значение и заменены динамическими. «Черная» съемка почему-то названа редким в практике киносъемки процессом, между тем как этот метод получил широкое распространение при съемке музыкальных картин, в которых, как известно, изображение снимается под заранее записанную фонограмму (например в картинах Светлый путь, Музыкальная история и т. д.).

Однако эти недочеты не снижают общего положительного впечатления от книги. Она окажет большую помощь не только учащейся молодежи, но и многим кинопроизводственникам, прежде всего творческим работникам, которые захотят глубже ознакомиться с техникой звукозаписи.

Книга написана доступным языком, сложные физические явления и их теоретическое объяснение изложены в наглядной и ясной форме при помощи остроумных сравнений и аналогий, что делает ее вполне доступной даже для мало подготовленного читателя. Однако эта популярность изложения не идет в ущерб научному характеру изложения этой хорошо оформленной и опрятно изданной книги.

Инж. С. БРОНШТЕЙН

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

«Краткий курс истории ВКП(б)» иллюстрируется советскими фильмами

Одна из секций компартии в Нью-Йорке, — сообщает «Дейли Уоркер», — для лучшего усвоения широкой аудиторией «Краткого курса истории ВКП(б)» проводит интересное мероприятие — ряд лекций, иллюстрируемых советскими художественными фильмами.

Так, после лекции о захвате государственной власти большевиками был показан фильм Ленин в Октябре; лекция на тему о защите революции от белогвардейцев и иностранных интервентов иллюстрировалась фильмом Человек с ружьем.

Мексиканская картина «Ночь Майев»

Ночь Майев — мексиканский фильм, полностью созданный в Мексике. Съемки производились на полуострове Юкатан. Сценарий его, основанный на легенде, был сперва написан Антонио Балио на языке индейцев Майев, затем им же переведен на испанский язык. Фильм, поставленный Уретой, получил первую премию недавно основанной Мексиканской государственной киноакадемии.

Американский кинокритик Дэвид Платт в статье о Ночи Майев указывает, что голливудские киностудии заполоняли Мексику разными псевдомексиканскими фильмами под экзотическими названиями Ночь тропиков, Знойная зона, По дороге в Аргентину. Только теперь Мексика показала простую историю народа индейцев Майев в Ночи Майев. Картина является ответом на клевету и глупости, обычно встречающиеся в голливудских Карибских и Аргентинских ночах, и свидетельствует о развитии мексиканской кинопромышленности.

Фильм рассказывает о том, как в Юкатан пришли белые разрушители добывать каучук, и как индианка Майя влюбилась в белого пришельца. Трагической развязке любви способствуют знахари, любовные напитки и т. д.

Народные индейские мелодии, широко использованные в музыке фильма, великолепны.

К сожалению, в фильме недостаточно отражены неисчерпаемые богатства народа, ландшафта и архитектуры страны Майев, — пишет Платт. — Не трудно представить себе, что сделали бы на таком великолепном материале Эйзенштейн и Тиссе...

Все же, — заканчивает «Дейли Уоркер», — фильм Ночь Майев для мексиканской кинематографии хорошее начало. Он развеет ложное представление о Мексике и ее народе, созданное большинством голливудских кинокартин.

По Джону Стейнбеку

В Мексике заканчиваются съемки фильма по сценарию Джона Стейнбека и в постановке Герберта Клайна, известного своими документальными фильмами Кризис и В Европе погашены огни. По словам Клайна, фильм этот построен на истории маленького мексиканского селения, одного из тысячи, гнездящихся у подножья гор. Это селение живет нищей, невежественной, безнадежной жизнью. Фильм показывает роль, которую играет сельский учитель, юноша из этой деревни, проникнутый новыми идеями. Он привозит в деревню сельских врачей, чтобы прекратить эпидемические заболевания, с которыми местные жители раньше боролись лишь с помощью знахарок и упований на «помощь божью».

«А теперь прощай»

Кинофирма «Колумбия» намечает выпустить в этом году фильм А теперь прощай по роману Джемса Хилтона, автора «Потерянного горизонта». Главные роли в новом фильме будут играть Джоан Фонтейн и Брайа Ахэрн, снимавшийся в картине Хуарес.

Советский фильм в Америке

В ряде городов США — Вашингтоне, Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне, Балтиморе, Сан-Франциско — с огромным успехом демонстрировался советский фильм Линия Маннергейма.

История американского кино*

Карл Венсан

Сокращенный и обработанный перевод Ф. Шинулинского

ПАНОРАМА ПЕРВЕНСТВА

Разразившаяся в 1914 году мировая война в корне нарушила нормальное развитие европейской кинематографии. Исключительные военные обстоятельства вызвали короткий подъем итальянского кино, обусловили уход скандинавских кинематографистов исключительно в свою северную тематику, способствовали одновременно некоторому подъему германского кино и вызвало упадок французского.

Менее чем в два года неоспоримое мировое первенство перешло от французских студий к американским. Мы ознакомились с атмосферой в студиях Нью-Йорка, Чикаго и Лос-Анжелоса до начала войны; мало сказать, что она не благоприятствовала художественным поискам. И вдруг, в тот самый момент, когда события в Европе опрокинули все экономические прогнозы, некоторые постановщики, находившиеся в полной зависимости у предпринимателей, вернули себе экономическую свободу, провозгласили лозунг независимости и сами стали предпринимателями. Деятельности этой группы постановщиков предстояло пышно развернуться и совершенствоваться в чрезвычайно многочисленных фильмах, с 1915 по 1918 год.

Основой мощного подъема американской кинематографии является главным образом деятельность четырех человек: Давида-Уорка Гриффита, Томаса-Харпера Инса, Сесиля Блоунта де-Милля и Мак-Сеннета. Таковы имена первых выдающихся творцов американской кинодрамы и кинокомедии.

Давид-Уорк Гриффит

В квартете: Гриффит—Инс — Сесиль де-Милль—Мак Сеннет самой яркой фигурой является Давид-Уорк Гриффит.

Гриффит родился 22 января 1880 года в Ла-Гранже, в Кентукки. Отец его был во время войны Северных и Южных штатов офицером армии конфедератов (южан). В молодости Давид Гриффит был последовательно журналистом, драматургом, актером в Луисвилле, лифтером, подручным пожарного, хористом, землекопом, чернорабочим, литейщиком. Не следует удивляться такому разнообразию профессий: многие из американских режиссеров начинали свою карьеру такими же путями. Переселившись в Нью-Йорк, Гриффит издал большую поэму «Дикие гуси», затем поставил пьесу «Дурак и девушка». Пьесу изуродовала цензура, и Гриффит отошел от театра. К этому времени относится его первое соприкосновение с кинематографом. Он писал сценарии, работал статистом, затем выступал в ролях. Дружеские связи позволили ему стать кинорежиссером. В 1908 году Гриффит поставил свой первый фильм Похождения Долли — историю девочки, похищенной цыганами.

Этот первый фильм Гриффита представляет для нас только исторический интерес. Однако, если верить свидетельским показаниям, уже в первом опыте, при всей его неуклюжести, можно было подметить некоторые черты, и впоследствии отличавшие творчество будущего режиссера-новатора. До 1914 года Гриффит поставил около сотни фильмов (!). Но только Рождение нации, один из реакционнейших фильмов американского кино (1915 год), впервые привлек внимание зрителей к этому режиссеру.

Рождение нации, инсценировка романа Томаса Диксона «в двух действиях, с прологом», в эпической форме воскрешало события войны за независимость. Сын генерала армии конфедератов Гриффит в этой постановке проявил крайне реакционные взгляды, прославляя Ку-клукс-клан и изображая негров, примкнувших к борцам за уничтожение рабства, как предателей и террористов. Появившийся в январе и феврале на экране в Лос-Анжелосе, а в марте в Нью-Йорке, фильм этот вызвал бурные демонстрации зрителей. В Бостоне происходили стычки между полицией и толпой; можно было подумать, что снова начинается гражданская война.

Фильм Рождение нации сделал известным имя Гриффита в Америке скорее потому, что всколыхнул политические страсти, нежели тем, что привлек к себе внимание новизной кинематографической трактовки материала.

Этот фильм представляет технический интерес: в нем Гриффит применил некоторые новые для кинематографа приемы художественной выразительности. С прекрасной уверенностью он объединил искусство фотографии с искусством движения. Скачки куклуксклановцев являются в этом отношении формально наиболее совершенным образцом: белые с черными узорами капюшоны-маски на людях и лошадях, ритм кадров, заставляющих следить за жаркими кавалерийскими атаками под разными углами зрения, — все это по своей выразительности представляет интерес и поныне.

Динамичные и пластические эффекты фильма, так же, как игра актеров, долгое время составляли предмет забот Гриффита. С 1912 года он вновь начинает пользоваться техникой «американских» первых планов, испробованной до 1903 года и затем забытой. В то же время он запрещает своим актерам жестикулировать и гримасничать. Это можно констатировать уже в Мушкетерах поросячьей аллеи. Он вводил в свои фильмы, начиная с Рождения нации и до Сломанной лилии (1919), самые разнообразные приемы съемки и монтажа: параллельные действия, соединение длинных и коротких кадров в одном эпизоде или ряде последовательных эпизодов, панорамы, съемки с движений, смягчение рисунка кадра с помощью вуали и диффузионных сеток, затемнения и наплывы. Другие режиссеры применяли впоследствии эти приемы с еще большей виртуозностью, чем Гриффит, но ему принадлежит честь их первого использования в кинематографе.

К 1915 году Гриффит испытал на себе влияние итальянской кинематографии. После долгого изучения Кабирии он предпринял постановку большого фильма о религиозной нетерпимости или, точнее говоря, о борьбе меж-

---

* Продолжение. См. № 4 «Искусство кино». Все примечания, вынесенные в сноски, сделаны редакцией.

ду любовью и религиозной нетерпимостью. Первоначальное название картины было Борьба любви из века в век. Фирма «Треугольник», где Гриффит работал совместно с Инсом и Сеннетом, дала ему средства для осуществления его плана. Гриффит пытался доказать, что религиозная нетерпимость предопределила все глубокие потрясения в истории человечества. Для этого с уверенностью наивного символиста он построил действие, в котором параллельно развивались четыре драмы: одна разворачивалась в Вавилоне, в эпоху Валтасара, вторая воспроизводила жизнь и смерть Христа, третья воскрешала события Варфоломеевской ночи, а последняя рисовала современную картину классового эгоизма и агрессивного пуританизма. Произведение в целом было бесспорно, самым колоссальным изо всего того, что создавал кинематограф, и оставляет далеко позади Алчность Штрогейма и Наполеона Ганса. Его демонстрация на экране длилась более двадцати часов. Гриффит сам изрезал картину так, что время сеанса сократилось до трех часов. Но цензура, а вслед за ней прокатчики вырезали из картины еще ряд эпизодов. Таким образом зрители некоторых европейских стран не увидели фрагмента Варфоломеевской ночи, значительно сокращен был также евангельский фрагмент, в котором Эрик Штрогейм исполнял роль фарисея.

Премьера Нетерпимости состоялась 6 сентября 1916 года в нью-йоркском «Либерти-театре». Прием фильма публикой был довольно холодным. Она, казалось, была сбита с толку четырьмя параллельными драмами, развивающими одну довольно неясно выраженную мысль. И сквозь нагромождение плохой философии, сквозь тяжеловесность и безвкусие некоторых громадных декораций зрители не заметили в достаточной мере чисто кинематографических достижений, которые Гриффит продемонстрировал во второй раз. Кабирия была превзойдена не по своему замыслу (ибо наивность Гриффита была ничем не лучше наивности Пастроне), но искусством мизансцен, больших, полных жизни ансамблей. Постановщик Нетерпимости видел вещи по-новому, более естественно, чем видели их итальянцы. Актеры и статисты держали себя подвижней и непринужденней. Большую подвижность приобрел и объектив киноаппарата. Поэтика кино одержала новую победу над парализующим развитие киноискусства влиянием театра.

В следующем году Гриффит поехал во Францию ставить фильм по сценарию Гастона де-Толиньяка, «чтобы показать американскому народу захватывающую картину ужасов великой войны» (!). Этот фильм, Сердца мира, содержал несколько хороших кусков, специально снятых на фронте, и несколько фрагментов из хроникальных лент, снятых в английской и германской армиях. Задолго до Пабста и Пуарье[1] Гриффит соединил в фильме потрясающий материал действительности с беллетристическим вымыслом, хотя и не отличавшимся особой глубиной.

Из поставленных затем Гриффитом восьми фильмов, предшествовавших Сломанной лилии, следует отметить Верное сердце Сюзи (Бедная любовь) и Роман в счастливой долине. Как и все другие картины этого режиссера, они отличаются наивностью сентиментальной и полной условности фабулы. Но их выделяла экспрессивная сила деталей, гуманизм, искренняя поэтичность и очарование героини — Лилиан Гиш.

«Треугольник» тем временем распался и Гриффит, вместе с Чаплиным, Фэрбенксом и Мэри Пикфорд организовал новое кинопредприятие «Юнайтед Артистс» («ЮА»).

Искусство постановщика Нетерпимости совершало дальнейшую эволюцию. Он все еще был занят поисками новых приемов стиля, хотя и в меньшей степени, чем раньше, так как его стремление к эпосу исчезло. Сломанная лилия наглядно подчеркнула эту эволюцию. Сюжет фильма не отличался оригинальностью. Он был ничем не лучше и не хуже сюжетов сотни других произведений Гриффита. В Лаймхоусе, китайском квартале Лондона, завязывается дружба между молодым китайцем-антикваром и хрупкой девушкой, дочерью грубого боксера. Жестоко избитая отцом, маленькая мученица находит пристанище у китайца. Перед молодыми людьми открывается новый мир. Но отец обнаруживает свою дочь у китайца и убивает ее.

Из этой темы, созданной для «диптиха», в котором картина порока и насилия стоит рядом с картиной кротости и чистоты, Гриффит создал неоспоримый шедевр. Как ни условна была фабула, в ней не сказалась обычная упрощенная наивность этого пастора, по недоразумению попавшего в кино. Огромная психологическая правда, изумительная изысканность выразительных деталей характеризуют этот фильм. Образы слабенькой девочки, запертой в каморку, и боксера, который, умирая, делает едва заметный жест профессионального приветствия по адресу невидимого противника, невозможно забыть.

У Лилиан Гиш, участвовавшей во всех больших фильмах Гриффита, не было лучшей роли, чем роль несчастной девушки, полная волнующей и трогательной романтики.

Последней значительной картиной Гриффита, заслуживающей специального разбора, была Далеко на востоке (Водопад жизни) с Лилиан Гиш в роли юной девушки, ставшей жертвой циничного соблазнителя. После тяжелой драмы, вызванной ханжеством окружающей среды, девушка находит счастье в любви молодого фермера. Сюжет фильма, рассказан Гриффитом с огромной силой и страстностью. Хотя действующие лица наделены прямолинейными характеристиками, почерпнутыми из мелодраматической литературы, хотя самый фильм по жанру является мелодрамой, способность режиссера и актрисы правдиво передавать человеческие отношения и превосходное поэтическое изображение природы победили условность жанра. Развязка фильма была построена на двух мотивах: снежной бури и ледохода. Фильм заканчивался волнующим зрелищем борьбы человека со стихиями природы; драматическая сила этой борьбы никогда еще не была показана с такой силой.

Далеко на востоке оказалась лебединой песней Гриффита. В последующих его произведениях от Двух сироток (1921) до Битвы поля (1928) мы видим уже только тень его самого, смелости его стиля, умения наблюдать и одухотворять. Он растратил без остатка свой талант, растратил его на то, чтобы наделять признаками жизни избитые схемы. Некоторые детали в Салли из опилок (изобразительная трактовка портретов) и в Потрясающей ночи (пародийные условности и драматическая развязка), игра длинных и коротких кадров символической битвы Добра и Зла в Улице грез временами еще останавливали на себе внимание наиболее наблюдательных зрителей. Но в целом Гриффит, как и многие другие мастера после него, вдруг очутился в арьергарде явлений кинематографической жизни.

Создатель Нетерпимости внес очень много нового в мировое искусство кино. Он воспитал ряд арти-

[1] Речь идет о фильмах Верден, историческое видение Пуарье (1918) и Четверо из пехоты Пабста (1930).

стов, молодых и искренних, еще не испорченных дурной театральной традицией. Лучшие его фильмы оказали огромное влияние на развитие кинематографического искусства, помогли формированию кинематографического языка. С глубоким сожалением наблюдаем мы теперь, как, опускаясь все ниже и ниже, Гриффит дошел до последней степени упадка[1]. У нас, увы! — уже не остается надежды на то, что мы увидим Гриффита поднявшимся вновь...

Томас-Харпер Инс

Мне до сих пор непонятно почему, начиная от Л. Деллюка и до Ж. Шарансоля, М. Бардеша и Р. Бразильяка, историографы кино изображали Томаса-Харпера Инса учеником Гриффита. На мой взгляд нет ничего более ошибочного. Инс сформировался независимо от Гриффита. Их темпераменты, их манеры противоположны.

Инс родился 6 ноября 1882 года в Ньюпорте, близ Нью-Йорка. Отец и мать его были драматическими артистами. До кино Инс был певцом, танцором, актером. В 1910 году, накануне описанного раньше переселения американских кинематографистов на Запад, Инс работал в студиях как актер и режиссер.

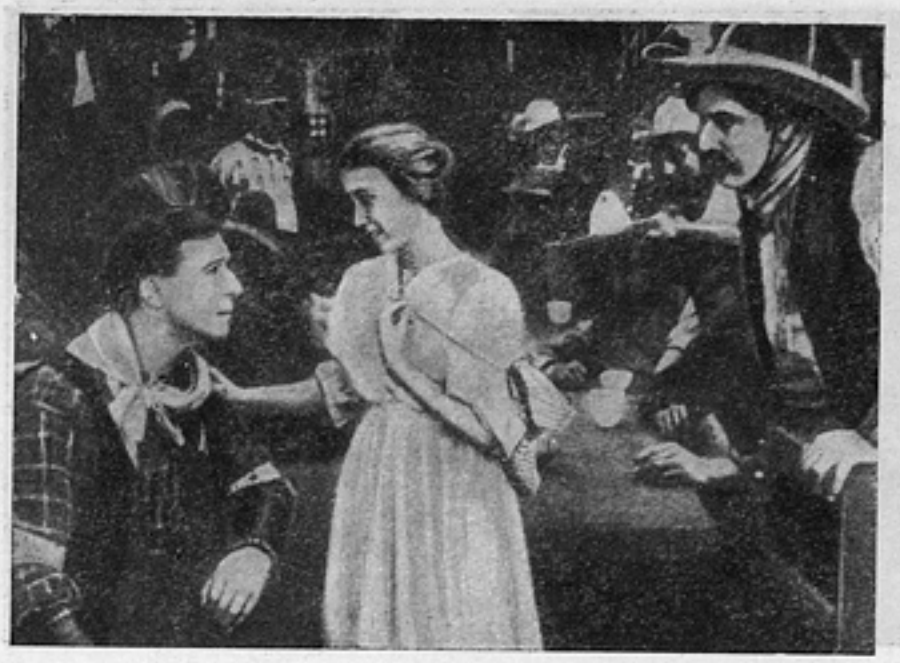
Творчество Томаса Инса имеет для мирового киноискусства, в целом, меньшее значение, чем творчество Гриффита. Но оно обладает особыми достоинствами, и влияние Инса с течением времени становится все более широким и глубоким. Творчество Инса проникнуто человечностью, одушевлено лиризмом и несколько сентиментальным гуманизмом, которых за редкими исключениями, нехватало автору Нетерпимости. Ставил ли он эпопею из жизни прерий, психологическую комедию вроде Кармен из Клондайка, или работал над «постановочным» фильмом типа Цивилизации, Инс всегда придавал зрительному материалу и его композиции элементы поэзии, умело используя для этого самые неожиданные детали. Эти зрительные символы всегда органически входили в общий могучий ритм инсовских фильмов.

Сначала Инс посвятил свои творческие поиски сюжетам, связанным с завоеванием американского Запада. Героями его были суровые люди, скитальцы по равнинам, ковбои, искатели приключений и полуцивилизованные индейцы, державшие себя перед съемочным аппаратом со всей природной горячностью.

Инс организовал студию-ранчо в горах неподалеку от Санта-Моника. Там он и создал почти все свои фильмы, посвященные романическим приключениям, героями которых были традиционные злодеи, инженю и благородные рыцари, восстанавливающие справедливость. Во всех этих бурных событиях выдающуюся роль играла природа. Горы, рощи, широкие долины, где происходили ожесточенные скачки на лошадях, стада диких мустангов, деревья, небо, реки составляли живописный фон инсовских фильмов, изумительно привлекательный для всех категорий зрителей. Фильмы Инса показали, что поэтическую красоту природы в состоянии воплотить только кино.

Затем Инс поставил ряд картин, несмотря на все их различия характерных для начального периода подъема американского кино: Битва при Гетисбурге, Тайфун, Гнев богов, Итальянец, Портреты душ. Почти все эти фильмы вышли в свет между 1912 и 1915 годами (напомним, что именно в 1915 году был основан «Треугольник»).

[1] Последний фильм Гриффита Борьба (1931) ни разу не шел на экране.



Кадр из фильма «Ариец», поставленного под руководством Т. Х. Инса (1916 год)

Цивилизация была наиболее известным фильмом, поставленным Инсом в «Треугольнике». Война и ее разрушения подсказали тему, разработанную верным соратником Инса Гарднером Сюлливеном.

Затем последовали Ариец, Волчица, Грабитель, Дитя цивилизации, Те, которые платят, Сестра шести и Кармен из Клондайка — сильные, местами лирические, картины, полные прекрасных пейзажей и натюрмортов. Последние по силе и тонкости освещения были так же совершенны, как и те, которые десятью-двадцатью годами позднее удалось создать Пабсту.

Из этих картин Инса наибольшей известностью пользуется Ариец[1]. В ней рассказана судьба человека, обманутого в своих чувствах и ставшего атаманом разбойничьей шайки. Сюжет этого фильма стал бы для Гриффита поводом для моральной проповеди. Для Инса главным в этом фильме оказались романтические картины раздольной, полной опасности и приключений жизни. Романтического бандита играл Вильям Харт, трагический актер, своей страстностью и простотой вносивший новую струю в кинематографическое исполнение. Его партнершей была Бессен Лоу.

[1] Фильм Ариец был поставлен для фирмы «Треугольник» Реджинальдом Баркером под руководством Инса в 1916 году.

Кадр из фильма «Моана», реж. Р. Флаэрти (1924 год)

Кадр из фильма «Барышня и мышка» Д. Гриффита (1912 год) с Лилиан Гиш.

Но лучшей картиной Томаса Инса является Сестра шестерых, о которой мы имеем горячее свидетельское показание Луи Деллюка. «Сестра шестерых,— писал он в 1919 году, — представляет собой самое изумительное из всего того, что было создано кинематографическим искусством. В этой великолепной зрительной поэме соединено все, что есть прогрессивного в Америке, с громадным тактом, тактом художника. Оживленная живопись во всей своей силе и во всем выразительном блеске—это игра, беспрестанная и чудесная, но естественная и верная, никогда напрасно не подражающая Рембрандту, игра света и жизни. С первых же кадров мы захвачены движением, преобразующим довольно традиционный сценарий в захватывающую драму...

Крестьянским праздником у калифорнийского фермера начинается фильм, насыщенный превосходными деталями, каждая из которых отличается своеобразием и правдивостью. Вспомним испанскую танцовщицу в белой шали, танцовщицу в черном, стол танцовщиц, сигару Гарсии, мантилью Бесси, полет конфетти сквозь толпу и стену, служащую «фоном» для этих первых планов, словно внушенных Гойя...

А движение все растет, растет, захватывая вас, срывая вас с места. Бешеные скачки галопом, — так своеобразно передаваемые! — по светящимся дорогам, в лирических облаках пыли, в четких очертаниях дикой и раскаленной зелени, где ветер и солнце заставляют нас кричать от восторга.

Фильмы Т. Х. Инса приучили нас к его приемам, к его манере. Ему совсем не нужны большие актеры. У него слишком сильно чувство деталей, света и человеческих переживаний, — и он создает свои картины почти из ничего, насыщая фильмы собственными переживаниями и эмоциями.

Особенно замечательно то, что делают братья и сестры Бесси. Эти дети живут превосходно. Тонкость и сила их чувствительных душ проявляются во всевозможных аспектах, вплоть до ужаса и до экзальтации. Они рисуют все оттенки детской психологии. Такие оттенки мог создать только поэт.

Т. Х. Инс — великий мастер кино»[1].

Когда «Треугольник» распался (1917), Инс до самой смерти (1924) работал главным образом как мастер-руководитель студии в том смысле, в каком понимали свои функции мастера—великие художники фламандской и итальянской школ. Не режиссируя лично, он наблюдал, от первых шагов до монтажа, за работами нескольких молодых сотрудников студии, в том числе Чарльза Рея и Кинга Видора[2]. Все же мы обязаны Инсу непосредственно еще несколькими картинами: За дверьми[3] и особенно Роуден — Синяя куртка с участием Вильяма Харта.

Последний фильм остается одним из лучших во всем наследстве Инса. В отличие от Гриффита для Инса техническая виртуозность не играет почти никакой роли и, во всяком случае, заставляет забыть о себе, сметается дыханием непосредственности и искренности искусства подобно дыханию примитивов средневековья и раннего Возрождения.

Сесиль Б. де-Милль

В то время как Гриффит проявляет себя новатором стиля, Сесиль Б. де-Милль вводит новые приемы в актерскую игру и более гибкую технику — в драматическое повествование.

Специфические средства кинематографической выразительности такие, как американский и крупный планы, должны были изгнать из студий прежнюю систему театральной игры с ее приблизительными и раздутыми эффектами, рассчитанными на восприятие зрителя, находящегося сравнительно далеко от сцены. Сесиль Б. де-Милль, кажется, первым понял, что различные приемы увеличения на экране фигуры и лица и последовательного выделения необходимых деталей сцены властно требуют новой мимики, реалистической простоты изображения человеческих поступков. Когда Сесиль де-Милль поставил Вероломство (1915), актеры впервые отказались от «немой декламации», от театральных жестов, от той назойливой манеры держат себя, как на сцене, из-за которых все предшествовавшие драмы кажутся теперь то назойливыми, то излишне упрощенными. И действительно, шведы, например, самые сдержанные в европейской кинематографии по приемам актерской игры, применят этот закон гораздо позже.

Однако драматический материал был выбран для такого опыта довольно неудачно. Сюжет Вероломства был взят из пьесы Дж. Тернбулля, мрачной мелодрамы, основной эффект которой был на волосок от «Гран-гиньоля» — театра ужасов. Для спасения мужа, присвоившего на благотворительном базаре сто тысяч долларов, молодая женщина обещает японскому принцу отдаться за эту сумму. Случай помогает ей почти немедленно найти украденные деньги. Она возвращает японцу полученную сумму и отказывается от своего обязательства. Японец из мести клеймит ей плечо раскаленным железом. На заседании суда (ее мужу грозит тюрьма за

---

[1] Томас Инс никакого отношения к постановке фильма Сестра шестерых не имел; этот фильм по сценарию Давида У. Гриффита ставил в 1916 году Сидни Франклин, никогда с Инсом не работавший, хотя и находившийся под его влиянием.

Венсан в данном случае просто повторяет ошибку Луи Деллюка, который не только приписывал постановку фильма Сестра шестерых Инсу, но и основывал свою оценку творчества Инса в целом на анализе этого фильма (см. «Французское письмо Томасу Инсу» в книге «Кино и К°» 1919 г.).

[2] Кинг Видор никогда у Инса не работал; что касается Чарльза Рея, то он приступил к режиссерской работе, уйдя от Инса в 1921 году.

[3] Этот фильм поставлен Ирвином Виллатом в 1920 году, демонстрировался в СССР под названием Стальной капитан.

покушение на убийство японца) женщина драматически обнажает изуродованное плечо, добивается оправдания подсудимого и отдает принца в жертву разъяренной толпе.

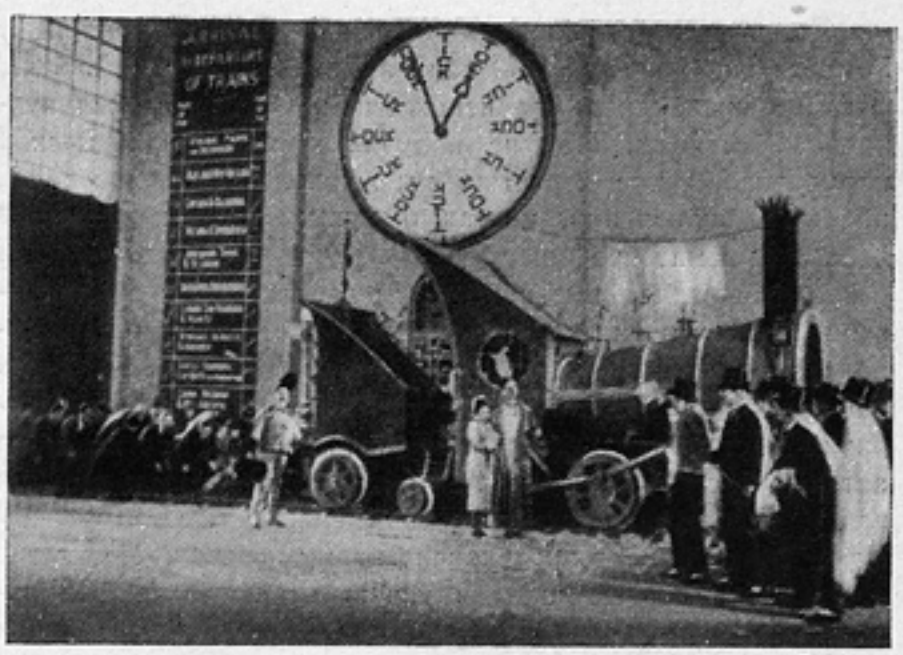
Исполнители этой мелодрамы — американизированный японец Сессю Хайакава и Фанни Уорд — отбросили старую театральную мимику и беспорядочную жестикуляцию. Их игра была не только сдержанной, но в некоторых кадрах обнаруживала и большую силу внушения; постановщик получил возможность кое-чего не договаривать в передаче событий. Умолчание сводилось, например, к тому, что аппарат уже не всегда следовал за всеми уходами и приходами действующих лиц. Если Фанни Уорд с ее двадцатилетним театральным стажем делала только робкие усилия в поисках новой актерской техники, то Сессю Хайакава с большим успехом играл своей бесстрастной маскою. В сравнении с судорожно искривленными ртами, вышедшими из орбит глазами и другими шаблонами подчеркнутой мимики и жестикуляции это почти застывшее восточное лицо, на котором, казалось, жили одни только глаза, указывало новый путь оригинальной кинематографической правдивости, по которому должны были пойти другие киноактеры.

Вероломство произвело (особенно в Европе) целую революцию в актерской технике, настолько сильную, что зрители даже не заметили всю глупость его сценария. В Париже фильм продержался на экране в театре «Селект» в течение десяти месяцев. Сейчас, конечно, невозможно, смотреть его еще раз, не испытывая разочарования. Все же это не умаляет исторической ценности фильма Вероломство.

Сесиль Блоунт де-Милль, потомок голландских и французских эмигрантов, родился 12 августа 1881 года в Ашфельде (Массачусетт). Свою карьеру он начал как актер, драматург и театральный режиссер. Его первый фильм Муж индианки относится к 1913 году. До Вероломства он поставил десятка два картин, в том числе Зов Севера, Араб, Мария-Роза, Кармен и Искушение. Потом он дал несколько натурных фильмов, вроде Тропинки одинокой сосны, или переделок театральных пьес: Сердце Норы Флайн, Шепчущий хор; фильмы с претензиями на историзм: Богом забытая женщина и фильм о Жанне Д'Арк — Жанна-Женщина.

С 1918 года он создает фильмы другого жанра, и до 1920 года один за другим следуют иронические и юмористические этюды о браке и семейной жизни. Лучшие из них — Мужское и женское, по Джему Берри, К лучшему или к худшему, Удивительный Кричтон. За юмористом, оказавшим неоспоримое влияние на американские работы Любича, последовал моралист. Затем моралист очень быстро превратился в изобретателя «сексэппила», умеющего ловко его использовать. Потом следует подражание большим итальянским историческим костюмным фильмам, наконец превращение в постановщика душераздирающих драм и бурных приключений.

Вехами на этом извилистом пути служат Убийство, Десять заповедей, Дорога во вчерашний день, Чикаго, Безбожница, Человек равнины. Странности такой эволюции удивляться нечего. С появлением Вероломства в деятельности Сесиля Б. де-Милля отчетливо намечаются две тенденции: тенденция дельца, ставящего только то, что сфабриковано по шаблону, необходимому для коммерческого успеха, и тенденция художника, ищущего подходящие для своего темперамента темы и приносящего жертвы то «потустороннему»



Кадр из фильма «Джаз», реж. Эрик Штрогейм (1925 год)

и необычайному романтизму, то путанной религиозности пуританского проповедника, напоминающего Гриффита. Причудливую фантазию Сесиля де-Милля привлекают к себе то библия, то козни дьявола, то похождения раздетых девушек, благоразумных, но довольно смелых, то исторические воспоминания, смешанные с сексуальными моментами. Комедия, водевиль, драма, мелодрама — все перемешано в фильмах С. де-Милля. В этой невероятной смеси обычно нет никакой идеи, никакого искания истины. Не ставя перед собой по существу никаких подлинно художественных задач, С. де-Милль цепляется за ложные или упрощенческие идеи, пересыпая их, сочетая их время от времени с прописной моралью.

Но взятое в целом творчество Сесиля Блоунта де-Милля полно движения, технического совершенства, даже таланта, короче, большой силы, отданной на службу умственной пустоте.

Мак-Сеннет

Мак-Сеннет один из первых крупных создателей комических картин. Вся американская кинокомедия ведет свое начало от его фильмов, в которых перемешаны и фантазия, и безудержный юмор, и клоунада, и эротика. В этой школе воспиталось, как увидим, большинство характерных комиков американского немого кино, от Роско Арбукля-Фатти до Бестера Китона-Малека.

Кадр из фильма «Бен Гур», реж. Ф. Нибло (1926 год)

Подлинная фамилия Мак-Сеннета — Микаэль Синнот. Родился он 17 января 1880 года в Данвилле, близ Квебека, в семье ирландского происхождения. Отец его был кузнецом. В юности Мак не получил никакого воспитания, кроме того, какое дает тяжелая жизнь. Он прожил годы, полные приключений, мечтал о музыкальной карьере, но избрал кинематографическую.

Его выбор был вызван бурным зарождением американской кинопромышленности. Около 1910 года он дебютировал в качестве актера под руководством Гриффита. Но в этом смышленом парне с веселым, неспокойным горячим характером было мало задатков драматического актера. Постановщик Нетерпимости указал ему на это и посоветовал испытать свои силы в области режиссуры. Мак-Сеннет последовал этому совету. Не легко прошли его первые шаги в качестве режиссера-предпринимателя. Его сотрудниками были несколько бродячих актеров из театра и мюзик-холла и неопытных техников. Но несмотря на катастрофические испытания он не сдавался. К 1913 году Мак-Сеннет изобрел новый жанр, полный комической пряности и движения: фильм с «гэг'ами» (трюками) и красивыми «купальщицами». Этот комический фильм бывал часто утрированным и вульгарным, но всегда был насыщен чисто зрительными эффектами. Мак-Сеннет понял, что старый театральный комизм несовместим с задачами кинематографа, и что надо придумать для экрана более непосредственные комические эффекты, чем старые эффекты запутанных положений.

«Гэг» — трюк, это — выдумка, вызывающая смех своею неожиданностью. Сценарии максеннетовских комедий были детски примитивны, но содержали множество таких трюков. Вначале это был какой-нибудь торт с кремом, который вдруг расплющивался на лице у случайного зрителя драки, какая-нибудь веревка, протянутая у ног полицейского, удар ногою сзади, ведро с краской, опрокинутое на голову эксцентричному франту, или омар с клешнями, вдруг вылезший из кармана у обедающего. Потом появился полк солдат, выходящий из маленькой сторожевой будки, огромный молот, разлетающийся вдребезги о голову тщедушного противника, торпеда, пущенная в лодку, и не только не взрывающая ее, но толкающая суденышко вперед с такой скоростью, что оно берет приз на гонках, или же огромный зуб, который дантист извлекает с большим трудом изо рта миниатюрной и элегантной пациентки.

Купальщицы Мак-Сеннета были молодыми и привлекательными девушками, появлявшимися небольшими группами, одетые в эксцентрические купальные трико или в фантастические полупрозрачные платьица, в какой угодной нелепой ситуации. Со смеющимися глазами, с легкомысленным или капризным юмором они увлекали зрителя клоунадой и уводили его в область непринужденного веселья, принимающего формы порой феерии, а порой откровенной эротики.

Наряду с этими привлекательными девушками Мак-Сеннет в своих фильмах выводил полицейских, которых или дурачат или соблазняют женщины-«вампиры», которых ловят на месте преступления и при случае бьют, и целую галерею других карикатурных персонажей.

Первыми комедиями Мак-Сеннета были преимущественно пародии на «западные» приключенческие фильмы, на детективы и на романические приключения. Обладая большим чувством юмора, он превращал героев в хвастливых дурачков; эпические скачки по прериям — в погоню внутри посудной лавки; гонки на лошадях по дорогам становились состязанием поездов на параллельных линиях; вместо перестрелки из револьверов поссорившиеся пьяницы сражались сифонами сельтерской воды или пожарными шлангами.

Его фильмы издевались над самим кинематографом, и Сеннет создавал на этом приеме мир, полный всяких нелепостей и противоестественных вещей. Неожиданность способна была довести зрителя до отчаяния, бессмысленности нагромождались кучами, хулиганы похищали инженю, идиллии нарушались ужасными катастрофами, любовь и ненависть оказывались делом акробатической ловкости или сумасшедших приключений. Спустив похитителей и преследователей с цепи, Мак-Сеннет чувствовал себя в своей стихии. Применяя всяческие трюки, он оделял своих акробатических героев сверхчеловеческими качествами: автомобили состязались в быстроте с поездами, в самый решительный момент проскакивали через закрытый переезд, скорые поезда объезжали привязанную поперек рельсов героиню, и по мере того как действие близилось к развязке, зрители становились свидетелями самых сенсационных сюрпризов.

Несколько раз Мак-Сеннет порывался в сторону более тонкого комизма. Тогда пародия, клоунада, механическое паясничество, составлявшие основу его манеры, уступали место веселой наблюдательности. Но это случалось, к сожалению, редко. Микки (1917), например, была довольно тонкой сатирой на великосветскую жизнь. Мабель Норман здесь блеснула шикарными манерами, но их скорее можно было принять за пародирование тысячи действительно подмеченных черточек.

Мак-Сеннет поставил несколько сотен фильмов. Кроме Микки наиболее известны следующие: Прерванный роман Тилли, Внизу на ферме, Семейная жизнь, Идол маленького городка, Из-за любви или денег, Сюзанна, Векселъ и Мерфи, Борьба за жизнь Барни Олдфельда, Поттсвиль Полоока, Зубной врач, Ледяной Коко[1].

Свою первоначальную непосредственность Мак-Сеннет с течением времени пытался заменить юмором. Однако наиболее характерными чертами его комизма остались оглушительная экстравагантность и эротизм.

Приход звукового кино дезориентировал Мак-Сеннета и многих открытых им комиков.

Мак-Сеннет, которому так и не удалось создать «маски» для самого себя, умел как никто подбирать карикатурных персонажей среди своих многочисленных актеров.

Из таких актерских открытий Мак-Сеннета особенно выделяются косоглазый неудачник Бен Тюрпин, Честер Кронклин с его отвисшими усиками, толстяк Фатти-Арбукль, Аллан Джон-Пикратт и — первый среди комедийных киноартистов мира — Чарли Чаплин, поэт, совместивший в бессмертном образе нелепо-смешное с глубоко-человечным.

---

[1] Фильмы Микки, Сюзанна и Молли О поставлены под руководством Сеннета Ричардом Джонсом, Идол маленького города — Ирл Кентоном, Внизу на ферме — Кентоном и Греем.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий Мост, 4.
Телефон К-0-51-80

Наркомпищепром СССР Главкондитер

Ленинградская кондитерская фабрика имени Микояна

выпускает:
разнообразный
ассортимент
кондитерских изделий
высшего качества

Шоколадные конфеты
„Пиковая дама"
„Пингвины" „Руслан"
Карамель
„Раковые шейки"
„Петергоф" „Север"
Ирис: фруктовый,
сливочный, крем-брюле

ЛЕНИНГРАД
КОНДИТ. Ф-КА ИМ. МИКОЯНА

Требуйте во всех магазинах

Шесть рублей 39 10639

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
30 МАЯ 1941
Всес. Кн. Палатой Получены

Проф. П. Г. ТАГЕР

ПРИЕМ ТЕЛЕВИДЕНИЯ НА ЭКРАНЫ

(Оптико-механические системы)

В книге 477 страниц, 227 иллюстраций. Тираж 2 000 экз.

ГОСКИНОИЗДАТ. 1941. Цена 15 рублей в переплете.

Книга является монографией, охватывающей оптико-механические системы приема телевидения на экраны. В первой главе подробно рассматриваются условия, влияющие на качество телевизионного изображения, принимаемого на экран. Во второй главе кратко рассматриваются элементы оптико-механических развертывающих устройств. Остальная часть книги посвящена телевизорам с диффракционным модулятором света и подробному разбору их оптических систем и конструкций. Столь же подробно разобрана теория диффракции света в среде, через которую проходят ультразвуковые волны, и приводятся результаты экспериментальных исследований диффракционного модулятора света. В заключение приводится обширная библиография. Монография предназначена не только для студентов и инженеров, специализирующихся по приему телевидения, но и для всех, кому теоретически и практически приходится работать с ультразвуками, диффракционными приборами и мощными модуляторами света.

Заказы на книгу принимает „КНИГА — ПОЧТОЙ“ Госкиноиздата, Москва 12, Третьяковский проезд, 19/1.

По выходе книга поступит также в магазины КОГИЗа